cahiers du
CINEMA

244.

Les Groupes de travail.
Groupe 1 : animation culturelle.
L'animateur, l'appareil, les masses.
A propos du rôle des animateurs de ciné-clubs
Le cinéma dans la société capitaliste.
D'abord enquêter, 1.

Groupe 3 : les acquis théoriques.
Sur *Family Life*, sur *Beau masque*.

Groupe 4 : le Héros Positif.

Bilan des critiques de la plate-forme.

7 francs.

Sommaire

N° 244, février-mars 1973



A la suite de désaccords politiques et théoriques avec la ligne appliquée depuis la plate-forme du n° 242-243, Pierre Baudry a donné sa démission de la rédaction des *Cahiers*. Il a tenu à s'en expliquer dans un texte qu'il n'a pu mettre au point à temps pour la sortie de ce numéro, et que nous publierons donc, avec nos commentaires, dans notre n° 245.

Rédaction : Jacques Aumont, Pascal Bonitzer, Jean-Louis Comolli, Serge Daney, Pascal Kané, Jean Narboni, Jean-Pierre Oudart, Philippe Pakradouni, Sylvie Pierre, Serge Toubiana. *Administration :* Jacques Aumont, Claude Bourdin. Les manuscrits ne sont pas rendus.

Revue mensuelle de Cinéma.

13, rue des Petits-Champs, Paris-1er - Administration-Abonnements, rédaction : 742-37-07. Mise en page et fabrication : Daniel et Cie.

Éditorial.

L'unification de la majorité des camarades au sein de la revue, sur la plate-forme de travail, a entraîné, dès avant sa publication, la prise en main d'un certain nombre de tâches que nous nous y étions fixées. Ces tâches se sont poursuivies et développées depuis la parution du dernier numéro et la diffusion du texte sous forme de brochure ronéotypée.

1. Des groupes de travail (enquête, analyse et intervention) centrés sur des objectifs proposés à la fin du texte ont été rapidement constitués, et des contacts pris avec des éléments extérieurs à la revue en vue de leur participation active à ce travail. Dans un premier temps, quatre groupes ont été formés (trois sont présentés dans ce numéro), puis très récemment un cinquième, en liaison avec des cinéastes militants :
— Groupe 1 : animation culturelle ;
— Groupe 2 : réévaluation critique du travail fait aux *Cahiers* ces dernières années, groupe dit « des acquis » ;
— Groupe 3 : enseignement du cinéma ;
— Groupe 4 : la notion de « héros positif » ;
— Groupe 5 : cinéma révolutionnaire : bilan critique du cinéma militant depuis mai 68 tant sur le plan de la production, de la conception que de la diffusion, en vue de dégager des propositions pour un cinéma révolutionnaire et d'entreprendre, à partir de ce bilan, de l'appréciation de la conjoncture et des tâches qu'elle exige, la réalisation de films.

Ces groupes entretiennent entre eux — leur titre l'indique déjà — des rapports étroits, sur la base de la liaison pratique/théorie (cf. les textes de présentation) et, après une période de mise en place, en sont actuellement à la phase de consolidation de leur ouverture. C'est l'occasion pour nous de réitérer l'appel paru dans la plate-forme en demandant aux camarades extérieurs à la revue de ne pas hésiter à se mettre en rapport avec nous pour participer au travail déjà engagé ou proposer, sur la base de leur expérience propre et des problèmes qu'ils rencontrent, d'autres orientations militantes.

2. La diffusion de la plate-forme s'est accompagnée de discussions nombreuses et prolongées sur son orientation générale, dont nous rendons compte, sous forme de premier bilan, dans les pages suivantes. Les questions et les critiques qui nous ont été adressées, en nous permettant d'éclairer des points imprécis (et d'abord pour nous-mêmes), de rectifier certaines erreurs et de combler des manques, nous ont aidés à avancer, en faisant apparaître la nécessité de mettre résolument l'accent sur la pratique.

Les tâches que nous avons définies, il ne faut pas les concevoir de façon isolée. Nous devons partir de la situation actuelle, situation excellente d'un point de vue stratégique (malgré toutes les difficultés tactiques et circonstancielles) de crise accentuée du système politique bourgeois, d'ébranlement des fondements économiques de la société capitaliste et de pourrissement de son idéologie, de plus en plus incapable de se reproduire et de se renforcer, donc de contribuer efficacement à la reproduction des rapports de production existants. Notre rôle doit être d'intervenir dans cette crise généralisée de la société actuelle, en concentrant nos forces sur le front culturel avec comme objectif de contribuer à l'organisation des masses dans une *perspective politique.* La lutte sur le front culturel est partie intégrante d'une lutte d'ensemble qui doit trouver son aboutissement dans la prise du pouvoir d'Etat. Elle est déjà, bien que centrée sur un domaine particulier, une lutte d'envergure à laquelle, en tant que *Cahiers,* nous aspirons à participer.

En unissant les forces de tous les révolutionnaires qui interviennent ou aspirent à intervenir sur ce front, en démasquant les intérêts de classe que la « culture » dominante sert et en préparant idéologiquement le prolétariat et ses alliés à la nécessité de la prise du pouvoir central, nous apporterons une contribution efficace à la cause d'ensemble de la Révolution prolétarienne.

C'est dans cette perspective que nous nous plaçons et que dès aujourd'hui, sans attendre indéfiniment que toutes les questions soient « théoriquement » résolues, nous engageons un travail prolongé.

Les articles de ce numéro (et plus encore ceux des numéros à venir, qui devront refléter une pratique aujourd'hui encore largement à l'état programmatique) n'ont d'autre but que de s'inscrire dans la voie qui nous est, ainsi qu'à tous les révolutionnaires, largement ouverte.

La Rédaction.

Quelles sont nos tâches sur le front culturel ? Bilan des critiques de la plate-forme.

Les interrogations et les critiques qui ont été formulées sur le contenu de la plate-forme ont principalement porté sur les points suivants :

1. *D'où vient ce texte, qui le produit ?* Les *Cahiers* affirment la subordination nécessaire de la ligne culturelle particulière à la ligne politique générale, l'exigence de l'esprit de parti et de liaison aux masses, mais, disent-ils... le parti n'existe pas encore. Quand ils publient ce texte, au nom de quoi et en tant que quoi le font-ils ? Se sont-ils constitués en nouveau groupuscule n'osant se déclarer tel (« ce qui ne veut pas dire que les *Cahiers* doivent se constituer en groupe politique, un de plus... ») ? Ou en organisation sur le front culturel qui, en dépit de ses proclamations, et en se justifiant de l'absence de l'organisation politique d'avant-garde, continuera à jouer les « détachements » isolés ? Organisation culturelle à vocation de masse ou organisation politique ?

Répondons-y le plus nettement possible : bien qu'intervenant principalement dans le domaine culturel, proposant des éléments pour la constitution d'un front révolutionnaire dans ce domaine, les *Cahiers* ne peuvent pas ne pas être, à chaque instant, affrontés à des problèmes d'ordre *directement* politique, touchant à la ligne générale de la révolution en France (c'est bien plutôt l'affirmation du contraire qui signifierait pour nous l'autonomisation de la lutte culturelle). S'il est clair que cela ne recoupe pas la définition du terme organisation politique (en tant que groupe intervenant directement en vue d'organiser les luttes de telle ou telle classe dans la perspective de la conquête du pouvoir d'Etat), nous serons amenés à développer un aspect « organisation politique » entendu au sens *minimum* du terme, sauf à nous considérer *abstraitement* comme faisant partie du « camp de la révolution » en France, dans notre domaine propre, hors de toute analyse précise de la conjoncture. Les problèmes qui nous seront posés, comment les résoudre ? En articulant d'une part la discussion approfondie, les contacts prolongés avec les organisations marxistes-léninistes existantes, et d'autre part les solutions que nous pourrons nous-mêmes apporter à ces questions, en nous fondant sur *l'acquis* du mouvement marxiste-léniniste.

Articulation qui signifie ceci : les discussions avec les organisations, loin de se limiter à de simples échanges de points de vue sur des programmes, ou des bilans d'expériences de luttes, devront être liées aux problèmes qui se posent et qui nous seront posés à partir du travail entrepris sur le front culturel : la clarification et l'unification, puis l'unité, dépendant du type de réponses que les organisations y auront apportées ou nous auront aidés à

y apporter. Il ne s'agit pas là de préoccupations byzantines. Dans le domaine de la lutte culturelle en France, les réponses qui sont données *aujourd'hui* au problème de l'articulation de ces luttes aux luttes politiques impliquent deux options que nous estimons, quoique de façon inégale, erronées :

— se déterminer comme « avant-garde » culturelle, appeler à la formation d'organisations de lutte, de fronts, de mouvements, en pensant de la façon la plus vague le rapport de ces fronts, de ces mouvements, etc., aux luttes politiques de classe et aux masses populaires. En se réservant le champ de la lutte idéologique, et en cantonnant les masses dans les seules luttes économiques, dans l'attente d'une problématique *convergence* à terme, les différentes luttes partielles menées « tous ensemble et en même temps » étant censées fusionner un jour. Ce qui se manifeste dans cette position est le *refus objectif* de subordonner la lutte culturelle et artistique à la ligne politique, sur la base d'une analyse de la conjoncture, ou, ce qui revient exactement au même, à mettre la politique partout (sauf au poste de commandement) et, à force de la dissoudre et de l'émietter, à ne plus la trouver nulle part. Nous faisons référence ici aux thèses développées par le « Mouvement de juin 71 », que nous analyserons en détail dans un prochain numéro ;

— ou, partant du principe juste — du point de vue marxiste-léniniste — que la ligne d'intervention sur le front culturel doit être subordonnée à la ligne générale politique, conclure implicitement à l'élaboration autonome *et* de la ligne politique juste, *et* de la ligne d'intervention sur le front culturel, penser qu'on a déterminé les besoins objectifs des masses et la conscience subjective qu'elles en ont à la fois en matière de politique et de culture, estimer qu'on est à même de *faire entendre* les idées politiques « justes » qu'on avance, par l'intermédiaire de tel ou tel moyen artistique (film notamment) pour « éduquer » les masses. Tout cela sans enquête directe, sans travail de masse prolongé... Bref, négliger l'aspect organisation de masse et se concevoir comme avant-garde politique *et* culturelle.

Cette conception a influé sur le travail du groupe Dziga-Vertov et — sous la forme du recours à « la force intrinsèque de l'idée vraie » — (cf. dans ce numéro : « D'abord enquêter ») se retrouve encore dans certains aspects du travail de *Cinéthique*.

2. D'autres questions ont porté sur la thèse que nous développons des éléments-relais. Certains camarades nous ont imputé la volonté de réintroduire subrepticement, en dépit de nos dénégations, la coupure théorie/pratique, de maintenir les *Cahiers* en chambre, dans le rôle de dirigeants, de coordinateurs, de théoriciens. La pratique d'enquête, de bilans, le travail de masse seraient réservés à de prétendus éléments-relais. Précisons :

— Les éléments-relais ne sont pas des créatures inventées de toutes pièces par les rédacteurs de la revue. Cette notion *descriptive,* nous l'avons employée uniquement pour désigner la *réalité de fait* d'un quadrillage culturel existant aujourd'hui en France sous forme d'appareils, d'organismes, d'institutions relativement stabilisées, dans lesquels, le plus souvent de façon isolée, ces « éléments » luttent. Il serait complètement idéaliste de ne pas en tenir compte. Deux choses à dire cependant : s'il est indispensable de partir de cette réalité de fait, c'est *pour la transformer,* et il faut reconnaître que la plate-forme pêchait sur ce point par un certain « objectivisme ». Tout en insistant sur le rôle de la pratique, nous avions tendance à relever uniquement l'aspect analyse, connaissance de la situation, sans insister sur l'aspect le plus important, la participation aux luttes se déroulant dans ces appareils (pratique de transformation qui en revanche ne vise aucunement à la « prise de pouvoirs partiels » selon un vieux mythe utopiste/réformiste). D'autre

part, la plate-forme accordait une importance trop grande à la lutte dans les appareils, et tendait au défaut institutionnaliste. Un front capital de lutte sur le plan culturel est à développer *hors* des appareils idéologiques, en liaison directe avec les luttes économiques et politiques des masses populaires où des camarades interviennent déjà.

— Comment nous représentons-nous ces éléments-relais ? La question nous a souvent été posée. Est-ce de façon *technique*, selon des critères socio-professionnels, en tant que « travailleurs » sur le front culturel, les liens organisationnels que nous tentons de mettre en place primant dès lors sur les critères d'unification politique et idéologique ? Evidemment non. Ce serait tomber dans l'économisme le plus éculé. Toute « fédération » des travailleurs sur le front culturel serait d'emblée minée par des antagonismes de classe et aboutirait — comme toutes les tentatives déjà faites dans ce domaine — à l'échec. La plate-forme, si elle reste imprécise sur les critères d'unification politique et idéologique, rejette formellement toute conception opportuniste du front, en indiquant le primat absolu de l'aspect idéologique sur l'aspect organisationnel.

Quels sont alors ces critères d'unification politique et idéologique ? Si nous rejetons tout rassemblement fondé sur les catégories socio-professionnelles bourgeoises, est-ce que la plate-forme s'adresse aux seuls marxistes-léninistes (par ailleurs animateurs, cinéastes, etc.) ? Ce serait à notre avis une erreur grave, le renversement simple de la première, aboutissant à nier la distinction léniniste fondamentale entre organisations de masse et organisation politique d'avant-garde. Malgré l'ambiguïté de la position de la revue indiquée au début, nous devons insister sur ce point : un front révolutionnaire dans le domaine culturel ne peut être qu'une organisation de masse dont il revient aux communistes d'assurer la direction. C'est sur cette position que se greffe l'ambiguïté en question : *actuellement*, nous avons non seulement à assurer la direction de ce front, mais à l'impulser et à l'organiser.

Par conséquent, la notion d'élément-relais *dépend* de la notion de front révolutionnaire et de sa base politique (programme *minimum* d'unification). Il faut reconnaître que nous sommes restés très évasifs sur ce point et que nous nous sommes attachés plutôt à définir le mode d'élaboration de cette base politique que son contenu. Cela nous paraît aujourd'hui à peu près inévitable, précisément parce que cette base est à élaborer. Elle dépend, sur son versant universel, de la ligne générale politique et notamment du système d'alliances par rapport à l'objectif principal : révolution prolétarienne. Nous pensons que l'on en est aujourd'hui sur ce point encore très largement au stade de l'analyse et de l'expérimentation — c'est la raison pour laquelle nous parlons *d'embryons* de ligne politique —, ce qu'atteste le caractère dogmatique et abstrait des tentatives de mise au point d'un programme stratégique de la révolution en France. Il va de soi que la réponse à ces questions fondamentales ne dépend pas principalement de nous, en tant que *Cahiers du cinéma*.

Sur son versant spécifique, cette base politique dépend de la façon dont le système d'alliances et l'objectif se spécifient dans le domaine culturel et s'articulent à la ligne politique. Là, nous en sommes au tout début de l'analyse-expérimentation, tout en sachant pouvoir et vouloir nous y consacrer.

Pour en revenir aux critères d'unification, nous postulons — le contraire serait absurde — que les camarades *déjà* engagés dans la lutte sur le front culturel sont partie prenante du front révolutionnaire. Quant aux critères de constitution de ce front et au contenu du terme « camarades », nous ne pouvons les définir que de façon très générale, par un certain nombre *d'orientations* de base : anticapitalisme, anti-impérialisme, antiréformisme, antirévisionnisme. Orientations unifiées par une perspective positive, un objectif principal : révolution prolétarienne. « *Enfin, j'estime que la condition indispensable à l'existence d'un front uni, c'est un but commun... Si notre objectif*

à tous est de servir les masses ouvrières et paysannes, il ne fait aucun doute que nous constituerons un front uni » (Lou Sin). Servir les masses qui ont un intérêt *objectif fondamental* à la révolution prolétarienne, au stade du capitalisme monopoliste d'Etat, qu'*aucune autre étape* (Lénine) ne sépare du socialisme.

Un autre problème à envisager concerne la situation de classe des éléments-relais, principalement ceux intervenant dans les appareils idéologiques. On nous a souvent fait remarquer qu'ils ont, pour la plupart, une appartenance petite-bourgeoise et que le risque était grand de reconduire indéfiniment le dialogue et la confrontation de points de vue entre petits-bourgeois sur la révolution. C'est relativement juste. Toutefois il nous semble que dans le domaine culturel, se pose la question *incontournable* du ralliement de la petite-bourgeoisie à des positions de classe prolétariennes, ralliement à concevoir comme processus à long terme, reposant sur des bases objectives (les deux aspects contradictoires de cette classe). Ce qui ne veut pas dire que cela constitue la seule tâche du moment ni la plus importante : une autre est représentée par le travail prolongé en direction de la classe ouvrière (d'où l'importance de la participation aux luttes — économiques, politiques, culturelles — qui se mènent hors des appareils culturels). Concernant cependant la lutte *au sein* des institutions culturelles, il nous semble que, bien que la petite bourgeoisie y forme la majorité (quantitativement), ce qui importe est le *sens* donné à la lutte, et à travers lui, sa direction politique (direction communiste. rejet absolu de toutes les impasses « démocratiques » réformistes et révisionnistes). Insister de façon unilatérale sur la situation de classe aboutirait en fin de compte à renforcer les thèses anarchisantes « de gauche » des circuits parallèles, qui ont pour fondement l'idée de « passer outre » la domination idéologique de la bourgeoisie, en particulier dans les appareils idéologiques, et de laisser tomber le travail en direction de la petite-bourgeoisie, seule classe, selon ces thèses, à être soumise à cette domination.

Cela dit, il ne fait aucun doute que la situation présente est à transformer, et qu'il revient aux éléments issus de la classe ouvrière d'intervenir de plus en plus dans le domaine culturel et d'assurer complètement leur direction, dans ce domaine comme dans les autres, sur les éléments petits-bourgeois qui, faute de direction, s'enliseraient dans des luttes à caractère purement démocratique. Le rapport entre situation et position de classe ne saurait être nié, mais à la condition de voir le rôle déterminant joué par l'idéologie et la ligne politique. Une poignée d'éléments sur des positions prolétariennes peut très bien, dans un lieu majoritairement composé d'éléments petits-bourgeois, assumer une fonction dirigeante et impulser une lutte objectivement révolutionnaire. Disant cela, nous nous démarquons aussi bien de la thèse des « minorités agissantes » (à ne pas confondre avec la distinction fondamentale entre force *dirigeante* et force *principale),* que du volontarisme ouvriériste qui méconnaît totalement la difficulté extrême que présente le projet de remettre aux mains du prolétariat *également* la direction des luttes sur le front culturel, dont les révisionnistes, pour ne pas même parler de la bourgeoisie, s'acharnent à le tenir écarté. A notre avis, il faut lutter dès à présent sur les deux axes déjà indiqués, dans la perspective — à terme — de constitution d'un appareil culturel prolétarien rattaché à l'organisation politique d'avant-garde, cet appareil devant être conçu comme base avancée dans la lutte contre la domination idéologique de la bourgeoisie, et non comme un quelconque circuit parallèle.

Si l'on revient maintenant sur les critiques qui nous ont été faites d'« inventer » des éléments-relais pour nous maintenir dans une fonction purement théorique, on aperçoit que la plate-forme y avait déjà, en quelque sorte, répondu, en mentionnant la nécessité et l'urgence d'une pratique directe des membres des *Cahiers*. Deux aspects doivent cependant être distingués :

— en tant que communistes[1], intervenant dans la tentative de constitution

1. Faisant référence plusieurs fois dans le texte au terme « communistes », il faut indiquer que nous en sommes au stade suivant : vouloir agir en communistes. Reste à transformer cette volonté en actes... Nous disons agir en communistes et non pas être, seule façon d'éviter les interminables débats métaphysiques sur la recherche d'une « essence » dont certains privilégiés se verraient pourvus. L'exemple de la Chine est édifiant sur les effets politiques de la thèse du « perfectionnement individuel ».

d'une organisation de masse, nous avons, avec les autres communistes, à exercer une fonction centralisatrice. Les *Cahiers* constituent, par rapport à cette fonction, un outil non négligeable. Donc : considérer la revue en tant qu'appareil destiné à servir cette fonction centralisatrice. Nous rejetons catégoriquement toute conception spontanéiste visant à nier son importance et appelant à se « dissoudre » dans les masses.
— en tant que masses nous-mêmes, nous avons à participer directement à la lutte au sein du front.

L'important est de lier, en les distinguant, ces deux aspects. Pas de centralisation sans participation directe aux luttes (on sait ce qu'il faut penser des « autoproclamations »), pas de progrès possible de ces luttes sans systématisation, bilans d'expériences, analyse matérialiste des interventions. C'est à l'intérieur de ce cadre que se situent nos rapports avec les éléments-relais et compte tenu du fait que nous serons nous-mêmes, en tant qu'engagés dans la lutte, des éléments-relais. Soit ces éléments sont des communistes, liés aux masses et, compte tenu d'un accord politique fondamental, notre rôle de centralisation par rapport à eux sera essentiellement technique (recueillir leurs bilans, etc.), soit ces éléments sont des progressistes en rapport avec les masses (c'est-à-dire travaillant en direction des masses et animés de la volonté de les servir, mais sans appliquer la ligne de masse au sens rigoureux), et dans ce cas, il s'agira de centraliser *politiquement* leurs expériences : centralisation de leurs idées, en tant qu'éléments relativement actifs des masses, centralisation des idées des masses dans leur ensemble.

3. Dernier point important soulevé par certains camarades à propos de notre conception de la lutte idéologique. Les *Cahiers* ne continueraient-ils pas à prôner la lutte idéologique « en soi », la conception autonomisante d'une lutte *dans* l'idéologie, autodéterminée, comme le laisserait entendre cette phrase de la plate-forme : « *l'idéologie prolétarienne se développe dans la lutte contre l'idéologie bourgeoise...* » ?

Soyons clairs : il ne s'agit absolument pas de discuter le fait que la lutte idéologique est un reflet de la lutte économique et de la lutte politique, luttes qu'elle sert en retour, sur la base du rôle *dirigeant* de la lutte politique. En aucun cas on ne saurait remettre en question le fait que l'idéologie prolétarienne se développe au travers de la lutte révolutionnaire *des masses,* qu'elle prend sa source dans la pratique sociale de la lutte des classes, et non dans quelque monde des idées. Nous renvoyons sur ce point au texte de ce numéro « *D'abord enquêter* ». Néanmoins, nous nous démarquons aussi bien des conceptions spontanéistes selon lesquelles l'idéologie prolétarienne se développerait toute seule, en tant que simple extériorisation de la pratique, dans un désert idéologique (un « vide d'idées à remplir »), que des conceptions qui, tout en prenant en considération la domination de l'idéologie bourgeoise, se représentent le développement des deux idéologies comme simple concurrence, la « lutte », pour l'idéologie prolétarienne, revenant simplement à chasser l'idéologie bourgeoise. Nouvelle mouture du « ou bien... ou bien » métaphysique : ou bien une ligne est juste, ou bien elle est fausse, qui ne voit pas que la vérité procède de l'erreur, et la construction de la destruction, bref que la lutte des idées entre elles constitue le *mode spécifique* de leur développement. Sur cette forme plus raffinée du spontanéisme, nous reviendrons dans le prochain numéro.

Cela dit, il était juste de nous questionner sur ce point, eu égard au passé théoriciste des *Cahiers* et aux tendances toujours vivaces à autonomiser la lutte idéologique (et plus précisément culturelle). Réagir contre ces tendances, ce n'est aucunement nier la spécificité de la lutte culturelle, mais rétablir le primat et le commandement, le rôle dirigeant de la — véritable — lutte politique : la lutte pour la prise du pouvoir d'Etat.

Jean Narboni et Philippe Pakradouni.

Groupe 1 : L'animation culturelle

Présentation du groupe

La plate-forme politique des *Cahiers* inscrivait comme tâche « l'analyse des luttes dans les pratiques « d'animation culturelle », (Maisons des Jeunes et de la Culture, Foyers de jeunes travailleurs, Ciné-Clubs, Maisons de la Culture...); pratique systématique des bilans des discussions qui s'y déroulent ».

La prise en compte de cette tâche par les *Cahiers* est un élément important, aujourd'hui, dans le processus de critique-transformation de la revue. Faire l'analyse des luttes dans les pratiques d'animation culturelle, c'est *un* des moyens pour les *Cahiers* de sortir de leur ghetto, c'est un des moyens d'entrer en contact avec des animateurs, qui, dans les lieux respectifs où ils interviennent, souvent isolés les uns des autres, tentent de mener une lutte contre, ou simplement de critiquer l'idéologie bourgeoise. C'est aussi un moyen, sur la base de l'enquête — nous verrons plus loin ce qu'on entend par enquête — du bilan, de la critique, du désir d'unité, de jeter les premières pierres pour édifier un *front culturel révolutionnaire* en France.

Si nous avons créé un groupe de travail au sein des *Cahiers* — qui met dès à présent son élargissement à l'ordre du jour — c'est que provisoirement, il nous semble important de cerner notre objet : l'*animation culturelle,* et plus particulièrement le cinéma dans l'animation culturelle.

Pour cela, une méthode : l'*enquête.* Nous avons commencé à la mener dans deux directions qui s'articulent : d'un côté, le réseau d'animation culturelle, ses pratiques spécifiques, l'idéologie, la philosophie qui le commandent, les liens qui le relient à l'appareil idéologique culturel — notion qu'il nous faudra cerner de plus près —, ses rapports à l'appareil scolaire ; d'un autre côté, mener une enquête militante, active, qui nécessite des contacts avec les animateurs militants et progressistes afin d'échanger des expériences, des bilans, pour intervenir ensemble, sur des bases politiques claires dans le front culturel.

I. *L'animation culturelle fonctionne comme un réseau diversifié, véhiculant la « culture » au sein des masses.*

Le système de l'animation culturelle est extrêmement diversifié, décentralisé ; il fonctionne comme un réseau qui quadrille le pays de façon serrée. Il est lui-même constitué par des mini-appareils culturels qui sont fédérés nationalement et chapeautés par des ministères de tutelle : ministère des Affaires culturelles, Secrétariat à la Jeunesse, aux Sports et aux Loisirs. Ces mini-

appareils, ce sont les différentes Fédérations de ciné-clubs, les Foyers de Jeunes Travailleurs, les MJC, les groupes d'animation culturelle fonctionnant dans les comités d'entreprise, dans les quartiers populaires, les Maisons de la Culture...

Ces appareils d'animation culturelle apparaissent avec des traits spécifiques locaux, des modes de fonctionnement en correspondance avec le milieu social où ils s'implantent. Un des buts du groupe de travail et de l'enquête est de les situer spécifiquement les uns par rapport aux autres, de déterminer leur unité comme leurs différences au niveau des pratiques.

De ce point de vue, le groupe de travail des *Cahiers* pourrait très bien s'articuler à d'autres groupes qui prendraient en charge l'enquête sur l'animation culturelle dans une région ou dans une grande ville, et la revue pourrait être le lieu de confrontation des enquêtes et de leur répercussion centralisée (des contacts ont déjà été pris avec des groupes intervenant dans plusieurs villes de province).

a. Cependant, si l'animation culturelle se présente empiriquement de façon diversifiée, nous ne devons pas négliger d'orienter notre enquête vers ce qu'elle peut avoir « d'universel » ; ce qui lui donne, malgré les apparences, une cohésion, ce qui en fait un système avec des pratiques et un fonctionnement général, en un mot un appareil idéologique ; pour cela, le groupe de travail s'est fixé comme tâche d'analyser la « philosophie », l'idéologie, la conception du monde qui programment — souvent dans leurs statuts explicitement formulés — les différents réseaux constituant l'animation culturelle comme fonction apparente de l'Appareil Idéologique Culturel, notions que nous utilisons avec précautions, qu'il nous faudra bientôt interroger de très près.

b. Simultanément, nous devons analyser le fonctionnement économique de ces appareils culturels et la place économique que tient le système de diffusion cinématographique des « circuits parallèles » — tels que les fédérations de ciné-clubs — dans le système général de l'économie du cinéma. Dans cette voie, les *Cahiers* poursuivront une analyse de l'économie du cinéma, analyse déjà entamée par *Cinéthique* : importance des capitaux investis, groupes financiers ayant des intérêts dans le secteur cinématographique, analyse des différents réseaux de production/distribution (art et essai/circuits commerciaux), rapports de production dans la production et la distribution des films, positions des syndicats...

c. Du même coup, du fait que l'économie des « circuits parallèles » de diffusion cinématographique qui sont partie prenante du système de l'animation culturelle est rigoureusement réglementée à travers le CNC par la politique gouvernementale, nous devons orienter notre enquête sur les liens qui existent entre l'animation culturelle et la politique gouvernementale à ce sujet : dans un premier temps, se poser des questions sur le *degré d'autonomie* des différents appareils culturels par rapport à la politique culturelle de la bourgeoisie, s'informer des luttes qui s'y déroulent, analyser les enjeux qui s'y dessinent.

Le but de notre enquête, c'est d'analyser la manière spécifique dont l'idéologie bourgeoise investit les pratiques d'animation culturelle, de connaître les résistances auxquelles elle se heurte et les contradictions qui en résultent, de re-situer l'enjeu des luttes idéologiques se déroulant dans l'animation culturelle dans les luttes idéologiques et politiques qui se déroulent sur le front culturel, et qui reflètent elles-mêmes les luttes de classes dans notre pays. Le but de notre enquête, c'est aussi de faire de la critique de l'idéologie bourgeoise dans les pratiques d'animation culturelle une arme idéologique et politique aux mains des camarades intervenant sur le front culturel. Tenter de dégager

une conception juste de l'animation culturelle, sur des bases politiques les plus claires possibles, avec une ligne de masse correcte, contre la conception bourgeoise[1], dominante, de l'animation, et en accord avec les camarades animateurs. Voilà notre but à moyen terme. (Cf. article de J.-L. Comolli sur la conception de l'animation de Ciné-Club de l'organisme « Peuple et Culture ».)

II. *Pour une conception révolutionnaire de l'animation culturelle !*

Il serait vain de penser qu'il soit possible de matérialiser le projet énoncé plus haut sans rapports étroits avec les camarades animateurs qui tentent de résoudre les mêmes questions que nous et qui ont par rapport à nous l'avantage de la connaissance directe de l'animation culturelle qu'ils pratiquent quotidiennement.

Ceci nous amène au deuxième aspect de l'enquête, et qui est principal par rapport à l'analyse des textes ayant trait à l'animation culturelle : *l'enquête politique militante.* Actuellement le groupe de travail la conçoit et l'oriente dans deux directions parallèles, simultanément.

a. A partir de la « pratique de diffusion » par les *Cahiers* de certains films, (films du groupe Dziga Vertov, films militants, films chinois...) et du type d'écho que rencontre cette expérience d'animation, faire des bilans de ces expériences partielles. Dorénavant, chaque fois que cela sera possible, les *Cahiers* demanderont aux animateurs de cinéma travaillant dans les ciné-clubs ou les appareils culturels où nous interviendrons de faire eux aussi des bilans des projections et des animations que nous serons amenés à faire dans les prochains mois. De plus nous devons tendre à associer davantage ces camarades au travail d'enquête préalable à nos interventions, en sorte que celles-ci puissent leur servir dans leur pratique régulière d'animation culturelle.

Cette pratique a été instaurée au stage d'Avignon des *Cahiers.* Elle a été renouvelée depuis à l'occasion de déplacements en province et nous pensons qu'elle peut porter ses fruits. Il est bon de donner un exemple concret.

Les *Cahiers* étaient invités à la Maison de la Culture de Grenoble pour animer un stage sur les films d'après mai 68 de J.-L. Godard *(Vent d'Est* fut projeté) : à peu près 25 participants (étudiants, animateurs socio-culturels dans des quartiers ou des comités d'entreprise, militants politiques...). Après discussion sur *Vent d'Est,* discussion qui se présenta souvent comme transmission académique de savoir — même si c'est du savoir politique — des *Cahiers* aux participants, le stage fut débloqué lorsque l'on se mit à discuter de la pratique spécifique de chacun des participants, des appareils culturels et sociaux où s'effectuaient ces pratiques et du type de contradictions qui s'y développent. Ceci pour dire que ce stage, qui au départ devait traiter de la place de *Vent d'Est* dans les films du groupe Dziga Vertov, et de l'importance des films de ce groupe, fut en fait l'occasion de mettre en commun des expériences, de faire se rencontrer des gens qui dans la même ville se posent les mêmes problèmes : *comment faire, du cinéma, une arme idéologique et politique, aujourd'hui en France, en tenant compte de la situation concrète, de l'analyse des contradictions politiques essentielles, de la force du mouvement révolutionnaire, de ses faiblesses, et de l'analyse des contradictions spécifiques dans les appareils socio-culturels pour lesquels plusieurs participants au stage étaient censés produire des films.* Ce stage fut donc l'occasion de créer à Grenoble un noyau de camarades se posant concrètement les problèmes politiques de l'animation culturelle sur la ville, en liaison avec le travail militant des groupes politiques qui y sont implantés ; ce qui implique de la part du groupe un travail politique, une analyse des lignes politiques en partant de l'attitude de chaque groupe politique face aux tâches du front culturel ; cela

1. Voici le portrait de l'animateur de Ciné-Club, typique de l'idéologie bourgeoise : « La vie d'un ciné-club est étroitement liée à la personnalité de son animateur. Celui-ci recherche un public, établit la programmation du club en fonction de ce public, réunit la documentation concernant les films choisis et la rend accessible aux adhérents du club, est attentif à tout ce qui dans l'environnement immédiat du club ressort du cinéma, invente les rétrospectives, expositions, week-ends, contacts avec les réalisateurs, acteurs, techniciens, parfois même, plus rarement, il initie les participants aux techniques cinématographiques et audiovisuelles. Il lie chaque fois que c'est possible le cinéma et la vie de son club à la vie artistique et sociale de la cité. Tel est le portrait de l'animateur compétent. Telles sont les grandes lignes d'un animateur susceptible d'amener un public à la découverte et l'amour du « 7e ART ». Dans cette perspective, le débat final, pour essentiel et passionnant qu'il soit, ne serait rien sans tout ce qui a précédé. Il faut, bien sûr, une solide connaissance du cinéma, des notions de psychologie, des rudiments, fussent-ils empiriques, de la dynamique de groupe. Mais rien de cela ne suffirait sans un amour lucide du cinéma, et la détermination de le servir. » (Commission d'étude n° 7 du CNC sur les « circuits parallèles ». Avril 1971, pages 36-37.)
Ce portrait est significatif à deux niveaux. Brièvement :
— Pour qu'un ciné-club fonctionne, il faut que son animateur pratique une « ligne de masse » dans le but de faire aimer le cinéma à ses membres, selon une conception de la culture comme coupée de la lutte des classes, selon une conception du film comme création artistique d'un auteur et de sa psychologie ; les pratiques d'animation sont conçues comme valorisation de la conception bourgeoise de l'art en général et de la forme spécifique qu'elle prend dans son discours sur le cinéma.
— Simultanément, il est clair, pour le CNC, que cette fonction valorisante du cinéma a des effets largement positifs du point de vue économique sur les circuits commerciaux de diffusion. En faisant connaître et aimer le « 7e ART », et plus particulièrement le cinéma où on « réfléchit », par opposition au cinéma où on se « distrait », les circuits parallèles revalorisent le cinéma en général ; le mélange des genres est tel aujourd'hui — qui aurait cru que « Dernier Tango à Paris » marcherait aussi bien que « Le Parrain » — que pour beaucoup de cinéastes, le circuit d'art et essai est l'antichambre du circuit commercial classique !

nécessite aussi un travail de formation théorique et politique dans le groupe sur le marxisme-léninisme, l'histoire du mouvement ouvrier et communiste international et les expériences de la révolution dans les superstructures dans les pays socialistes : URSS après 1917, révolution culturelle en Chine...

Nous essaierons de publier des textes reflétant le travail de ce groupe pour en informer les lecteurs.

Cet exemple illustre brièvement le type d'intervention que les *Cahiers* tentent d'effectuer quand ils sont appelés à présenter un film, ou à animer un stage — encore qu'il faudrait avoir plus d'éléments d'enquête sur le lieu où nous intervenons pour éviter l'empirisme, l'impréparation — et surtout le but que nous nous fixons lors de ces animations : *aider à la constitution* de noyaux militants prenant en main les tâches spécifiques au front culturel *sans les séparer des tâches politiques du moment*. Ce qui nous amène à la deuxième direction de l'enquête militante :

b. La pratique d'animation et de diffusion des *Cahiers* étant assez limitée, il en résulte que nos capacités à mener l'enquête sont assez faibles. Il est donc nécessaire d'entrer en contact avec des animateurs, et sur la base du bilan, de la critique, de l'unité, d'engager un processus d'unification idéologique et politique sur les tâches à mener dans l'animation culturelle et sur le front culturel en général.

Dans ce cadre, la question se pose de savoir si la revue peut devenir un organisateur collectif, remplissant et répercutant les tâches mentionnées dans ce texte. La réponse dépend dans une large mesure de la revue elle-même, et de la capacité des rédacteurs à mener fermement l'enquête, à participer aux luttes, à appliquer fermement la ligne de masse, à prouver concrètement leur désir d'unité.

La plate-forme des *Cahiers* lançait un appel aux camarades animateurs, enseignants, cinéastes, à tous ceux qui luttent sur le front culturel. Nous réitérons cet appel, plus particulièrement aux animateurs socio-culturels, aux animateurs de ciné-club : envoyez-nous des bilans de vos pratiques respectives, envoyez-nous des enquêtes, des informations sur les appareils dans lesquels vous travaillez, sur les luttes qui s'y déroulent.

N'hésitez pas à nous envoyer vos critiques, sur la plate-forme, et sur le travail du groupe « Animation Culturelle » !

Le groupe de travail publie dans ce numéro trois textes, qui sont les premiers résultats de son travail : dans le but d'aider à la clarification, ces textes sont des embryons d'analyse, de critiques de certaines positions sur la pratique de « Diffusion », sur la pratique d'Animation culturelle.

Serge Toubiana.

L'animateur, l'appareil, les masses.

(Notes sur « Comment présenter le film, comment conduire la discussion dans un ciné-club »).

Cet article s'adresse principalement aux animateurs culturels qui, dans leur pratique, sont constamment confrontés à des questions telles que : quelle culture diffuser, pour qui, comment concrètement résister aux impératifs institutionnels des appareils culturels, quel type de rapports entretenir avec les masses ? Beaucoup de ces animateurs qui ressentent l'urgence de ces questions, hésitent pourtant à les poser en termes politiques, en termes de lutte d'une classe contre une autre classe. Ils sont encouragés à cette « dépolitisation » de leurs problèmes par l'idéologie même qui règne dans la plupart des associations culturelles, y compris les « mieux intentionnées » d'entre elles, celles qui se font justement mission de défendre la « culture populaire ». Nous voulons montrer que si l'on ne donne pas un contenu de classe prolétarien à la notion de « culture populaire », elle prend inévitablement le sens et le contenu de : culture bourgeoise en direction des masses.

Le texte ici cité en référence, « Comment présenter le film, conduire la discussion dans un ciné-club », est publié par l'association Peuple et Culture *(in « Regards neuf sur le cinéma », Seuil, 1972). Cette association ne gère pas elle-même de ciné-clubs (comme l'UFOLEIS ou la FFCC), mais forme, au cours de divers stages et « universités populaires » d'été, des animateurs qui s'insèreront dans d'autres appareils culturels, ou auront une action culturelle dans leur propre travail.*

Bien entendu, ce n'est pas cette organisation (ni l'auteur de l'article) qui est ici visée — mais bien les conceptions bourgeoises qui, à son insu et même sûrement à son corps défendant, se trouvent la programmer, alors même qu'elle se veut « au service du peuple ».

1. Le ciné-club au même titre que le club de lecture et le télé-club, fait de la discussion un outil d'initiation ou de développement culturel. Nous proposons dans les lignes suivantes, sous forme de guide aussi pratique que possible, une méthode générale de présentation et de discussion. Pour chacune des phases, nous résumons — à l'usage de l'animateur — le *but* à atteindre, les *moyens* utilisables, l'*attitude* à adopter à l'égard du public. (...)

1. D'emblée, bien qu'implicitement, le rapport public/culture est posé comme « contradiction », et l'animateur comme ce qui médiatise cette relation, articule ce couple. Mais si le rôle de cet animateur est dans la suite du texte longuement défini et réglé par ce qui se veut une « méthode générale », les notions de « culture » et de « public », elles, bien que principales, restent on ne peut plus floues : supposées connues et déjà définies.

Indéfinition évidemment programmée par la conception bourgeoise de la culture comme ce qui unifie, ce qui subsume les classes et n'a donc pas besoin des déterminations de classe pour être pensée. De même que la notion de « public », qui masque le fait de la division en classes. Au syncrétisme de la culture répond donc celui du public : les deux notions, dans l'idéologie bourgeoise, sont faites pour s'entendre... et pourtant, on va le voir, l'animateur aura bien du mal à faire s'épouser culture et public.

C'est que l'imprécision totale qui règne par principe quant au contenu de ces deux catégories, leur caractère nécessairement abstrait dès lors qu'on en refuse l'analyse de classe, rendent la fonction médiatrice de l'animateur toute théorique, elle-même formelle : il n'est pas à mi-distance, il n'est pas

« neutre », d'un bord autant que de l'autre ; il est lui-même supposé savoir la culture, supposé maître des codes ; celui dont la fonction est fondamentalement de dispenser ce savoir, de le faire transiter vers « le public » — et ce n'est donc plus la question du contenu de cette culture « sue » qui se pose, mais celle seulement des moyens de faire passer ce contenu.

Dans le schéma qui est mis en place aux premières lignes, il est clair que l'animateur est du côté de la culture, qu'il en est le « détachement » auprès du public, le *représentant*. « But *à atteindre*, moyens *utilisables*, attitude *à adopter à l'égard du public » :* la « culture » (nous tâcherons plus loin de mettre un contenu au terme) n'est pas ici le moyen, elle est la fin ; elle régit téléologiquement l'entreprise d'animation, comme ce qu'il ne faut pas perdre en route, ce qu'il faut retrouver à l'arrivée. Le but, c'est la reproduction d'un capital culturel, la reproduction élargie d'un capital de départ. Toutes les « recettes » constituant la « méthode générale », le bréviaire de l'animateur, et qui toutes ont trait à ce qui peut faire « s'exprimer » le public, à ce qui peut le pousser à investir de son expérience et de ses forces dans le débat culturel, visent toutes à accroître la somme de culture, à élargir l'appareil qui la gère — et non pas du tout à transformer quoi que ce soit des conditions concrètes ni de la vie de ceux qui forment « le public », ni du fonctionnement des appareils qui le prennent en charge, ni même quoi que ce soit quant aux produits culturels qui y sont distribués.

Le « public », on le verra, apparemment objet de tous les soins, clé de toutes les tactiques, n'est lui-même ici qu'un moyen, une étape, un moment de la reproduction culturelle, la terre fraîche de l'ensemencement et de la germination de « la culture ». Dans l'idéologie bourgeoise la culture transcende ses porteurs, elle n'est ni leur vie ni leur expérience quotidienne mais ce qui excède l'une et l'autre, le fameux « supplément d'âme », ce qui leur « donne un sens ». Et toute conception *quantitative* de la culture, c'est-à-dire toute conception qui, en niant ou en tenant pour négligeable la nature de classe (questions du contenu, de la destination et de la fonction sociale de la culture), pose la culture comme capital à transmettre et à faire fructifier (question de l'accès à et de la diffusion de la culture) — cette conception est celle même du « supplément d'âme », que les révisionnistes raillent chez les bourgeois et qu'ils partagent avec eux.

Tout comme l'animateur, le public n'est là que comme faire-valoir de la culture. Et c'est pourquoi l'animateur est tenu à la prudence, chargé de recommandations : le danger, constamment souligné par la suite, étant que le public prenne prétexte du débat culturel pour poser de tout autres problèmes... En fait, présenter la culture comme l'enjeu principal, ce au service de quoi seraient à la fois l'appareil culturel, l'animateur et le public, c'est faire ressortir que l'idéologie bourgeoise assigne à la culture non seulement une « place » privilégiée, mais une fonction idéologique (au service d'une politique de classe) : de brouiller les contradictions, de dévier les analyses et les luttes sur des terrains sans risques, spéculatifs, sur des « enjeux » hyper-secondaires qui ne remettent pas en cause la domination de classe bourgeoise et qui peuvent donc passer sans danger aucun pour l'enjeu « essentiel ».

2. Le premier souci de l'appareil culturel est d'assurer sa propre reproduction. C'est à quoi répond ici la perceptible dramatisation du propos : *« qu'on le veuille ou non, chaque séance de ciné-club remet en cause l'existence même du ciné-club...* ». L'existence de l'institution fonde son essence. Et sa nécessité n'est que sa nécessité de continuer à exister. L'institution ne peut fonctionner à plein que si elle est à chaque moment « justifiée ». Une part de son fonctionnement est réservée à cette justification : il faut que « chaque

2. Qu'on le veuille ou non, chaque séance de ciné-club remet en cause l'existence même du ciné-club, ses buts et ses fonctions ; de ce fait, l'animateur de ciné-club doit posséder non seulement un certain degré de « cinéphilie » mais aussi une connaissance nette des buts de la culture populaire ; il doit être en

mesure à chaque instant de justifier non seulement tel point de la discussion, mais l'ensemble même de la séance.

séance » implique l'institution tout entière pour que celle-ci trouve en chaque séance la réaffirmation qu'elle est à elle-même sa propre finalité.

Nous sommes en pleine circularité, en pleine tautologie : le « but » des appareils culturels c'est de diffuser la culture et donc de multiplier les appareils diffusant la culture, le but de la culture c'est la culture, etc. C'est du moins ce à quoi on s'expose quand on s'interdit de poser en termes de classes « les buts de la culture populaire » dont la « connaissance nette » est pourtant impérativement requise de l'animateur. Non précisés, non rapportés à la lutte des classes, ces « buts » abstraits ne peuvent être garantis, *remplis* que par l'appareil même qui les institue — d'où le primat de la question de la survie et de l'expansion de cet appareil.

En fait, c'est une situation de vase clos qui est ici implicitement décrite : ceux des idéologues et des animateurs de la « culture populaire » qui récusent l'analyse de classe de la culture (pour qui, contre qui ?) renoncent du même coup à définir leur action autrement que par le recours aveugle aux catégories les plus vagues et les plus éculées de l'humanisme bourgeois, voire de la philanthropie. La soumission, au niveau de la théorie, à la conception bourgeoise de la culture, va de pair, dans la pratique de l'animation culturelle, avec le spontanéisme et l'empirisme : ainsi s'explique que, pour ces idéologues et ces animateurs, la situation des appareils où ils travaillent soit subjectivement perçue comme mal assurée, fragile, à la merci de toute question « imprévue », de tout spectateur qui ne joue pas le jeu. Ils travaillent dans une institution dont finalement ils ne savent pas à quoi elle sert au juste ; hors de peu satisfaisants crédos en « l'homme », la seule réalité tangible sur laquelle ils aient prise c'est celle de leur appareil même : c'est l'existence et le fonctionnement quotidien des appareils culturels qui finit par tenir lieu de la théorie et de la stratégie manquantes. La question des « moyens » qui tient lieu de celle des « buts ». La boucle est bouclée : la croyance en la « culture » justifie les appareils culturels, et l'existence des appareils nourrit et fonde cette croyance.

3. *(Situation du ciné-club.)* Si par un accord tacite se trouvent réunis à l'occasion de la projection d'un film, un public et un animateur, c'est que l'un et l'autre accordent certaines vertus à la discussion, admettent que celle-ci permet un *enrichissement* et un certain *accord* au sujet du film.

3. L'inquiétude continue de percer, les précautions de s'imposer : « *accord tacite... accordent certaines vertus à la discussion... admettent que celle-ci permet... un certain* accord... » L'insistance marquée sur le terme d'*accord* dit bien que la loi est avant tout ici d'éviter que l'institution puisse être mise en doute. C'est sur elle d'abord que « un public et un animateur » doivent être d'accord. La co-existence du public et de l'animateur dans une salle de ciné-club suppose que les « règles du jeu » seront respectées : on ne vient pas au ciné-club si c'est pour en contester l'institution. Le ciné-club est à prendre ou à laisser, pas à transformer. Certes, il y a la place centrale de la discussion, caractère spécifique du ciné-club. Mais la discussion (pleine de « vertus » et « enrichissante ») ne saurait s'enlever que sur le fond d'un accord préalable, tacite mais solide, intangible.

L'accord est à l'origine de la discussion, comme cela même qui la permet et la fonde. Il est aussi à sa conclusion : la discussion doit déboucher sur un « accord au sujet du film ». Etrange discussion que celle-là, prise entre un accord originaire qui l'institue et un accord conclusif qui la justifie : il est clair qu'on préfère qu'elle soit de pure forme, exercice sans enjeu réel. Ma longue fréquentation des ciné-clubs m'avait aussi appris cela : une « bonne » discussion est celle qui fait miroiter l'illusion d'un débat réel et ouvert sans jamais aller jusqu'à la division du public ni pousser les positions jusqu'à l'antagonisme. On n'est pas là pour lutter, mais bien pour « échanger » des idées.

Comme si diviser, c'était au-delà du public diviser le ciné-club, déchirer l'appareil, casser l'institution. On voit que si « chaque séance remet en cause l'existence même du ciné-club », cette existence empêche que soit mis en

cause dans une séance autre chose que le souci qu'elle-même a d'elle-même. La « mise en cause » doit demeurer intérieure et subordonnée à l'acceptation, à l'accord fondamental sur le principe de l'institution. Et dès lors ce qui vaut pour l'animateur — la conscience (la menace) que le sort de l'institution peut se jouer dans le moment de sa reproduction — ne vaut pas pour le public, qui doit, lui, laisser au vestiaire toute velléité de mise en question.

Il était dit au début du texte que le ciné-club faisait « de la discussion un outil d'initiation ou de développement culturel » — on voit maintenant les limites posées à l'action de cet outil, les bornes assignées à ce « développement » : pas trop loin ni trop vite. La discussion doit être mimée, pour que les spectateurs restent des spectateurs.

4. On serait tenté de dire, à l'inverse du « néfaste proverbe », qu'ici, on ne discute *que* des goûts et des couleurs. Car l'idée juste qu'il faut « parvenir à un jugement objectif sur l'œuvre » est explicitée de curieuse façon : passer du subjectif à l'objectif ce serait passer du « j'aime » au « ce film est un grand film », seule la seconde formulation permettant de lancer l'analyse des « pourquoi »... Non seulement une telle conception de « l'objectif » (très répandue, largement dominante dans les ciné-clubs et ailleurs) est erronée en ce qu'elle promeut un jugement de valeur (« grand film » ou « chef-d'œuvre ») en catégorie du vrai capable de fonder un consensus (le fameux accord), alors qu'elle ne fait que garantir ce jugement d'un recours aux normes esthétiques et codes culturels en vigueur, mais surtout elle n'est pas idéologiquement innocente. Elle revient en effet à *désimpliquer* les spectateurs, à dévaloriser systématiquement leurs réactions personnelles, subjectives, certes, mais qui pourtant n'en sont pas moins motivées, pas moins analysables, ne relèvent pas moins d'un certain nombre de déterminations objectives, elles.

C'est qu'il est moins dangereux (toujours dans la perspective de la perpétuation de l'appareil) de chercher « pourquoi un film est un grand film » — question spéculative s'il en est — que de se demander pourquoi non pas le « public », groupe abstrait, mais tel ou tel spectateur, avec son être de classe et sa position de classe, « aime ou n'aime pas ». Le souci du niveau objectif avoue ici ce qui le programme : la volonté de poser les problèmes dans l'abstrait, littéralement hors d'atteinte du spectateur, loin de ses référents, là où les détenteurs de la culture règnent en maîtres. Eloigner la question du spectateur pour la « résoudre » objectivement.

Il faut relever aussi la réserve finale quant à la pluralité des sens d'un « chef-d'œuvre » : là encore, il s'agit de tenir l'objet culturel à distance, de le préserver ; s'il doit y avoir « accord » à son sujet, pas question que cet accord puisse l'*épuiser*. La pensée bourgeoise de l'œuvre d'art comme insondable, de la création comme profondeur mystérieuse recoupe et *sert* ici les besoins d'auto-reproduction de l'institution culturelle : c'est bien ce mystère jamais totalement accessible et toujours renouvelable qui fonde et nourrit la discussion, qui en appelle la réédition infinie. Il y aura toujours quelque chose à dire, du carburant dans l'appareil.

4. Il convient donc de se garder des préjugés fort répandus par de néfastes proverbes tels que « chacun ses goûts » ou « des goûts et des couleurs on ne discute pas ». Bien au contraire, il convient de dépasser les opinions individuelles pour parvenir à un jugement objectif sur l'œuvre ; c'est-à-dire qu'il faut passer des remarques du genre « J'aime ce film » (ou « Je ne l'aime pas ») à des jugements tels que « Ce film est une œuvre d'art » ou « Ce film est un grand film ». Ce qui implique que l'on peut indiquer *pourquoi* il s'agit d'un grand film. Mais remarquons bien que ce souci d'objectivité et la possibilité d'un accord du public n'entraînent pas nécessairement que tel chef-d'œuvre ne possède qu'une seule signification.

5. La question, d'autant plus essentielle qu'il est censé s'agir de *culture populaire,* de la relation du ciné-club à la politique, de son « engagement » dans la lutte des classes, n'est en fait ici soulevée que pour être mieux évacuée. Et doublement évacuée :

— d'abord parce qu'elle n'est posée que comme *déjà prise* dans un couple qui la désamorce : « engagé » / « esthète », l'un et l'autre terme de l'alternative ainsi formulée étant décrétés d'emblée et ne pouvant apparaître que comme « défauts à éviter ». Rien donc sur les déterminations et l'inscription politique de la culture et de ses appareils : on se contentera (plus prudemment) d'oppo-

5. Pour faciliter l'accès du public à une attitude objective, l'animateur doit éviter également deux défauts qui caractérisent fréquemment les ciné-clubs. On peut distinguer en effet deux types de ciné-clubs : il y aurait (en simplifiant) d'une part, le ciné-club « engagé » qui ne s'attache à un film que dans la mesure où celui-ci propose un « message » et qui organise la discussion en fonc-

tion de ce message ; et d'autre part le ciné-club esthète, qui ne considère que le style et le langage cinématographiques. Dans l'un, réflexions idéologiques sur l'anecdote du film ; dans l'autre, interminables discussions techniques sur les mouvements d'appareil et les éclairages.

En fait, ces deux attitudes reposent sur la même erreur : la très commode distinction entre le « fond » et la « forme ». Le film, comme toute œuvre d'art (roman, tableau, poème...) véhicule des idées, mais celles-ci sont liées à des moyens d'expression originaux, choisis et organisés par l'artiste en vue d'effets déterminés. Le public du ciné-club doit prendre également conscience du « message » qui lui est livré, de la forme qui rend ce message sensible, et de la liaison intime entre ce message et cette forme. Il ne sert de rien de qualifier d' « admirables » les recadrages d'Antonioni si l'on ne met pas ceux-ci en relation avec le souci de rendre sensible une durée vécue.

ser deux avatars du ciné-club, également erronés, la formule engagée apparaissant ainsi comme l'envers complice de la formule esthète, et la juste manière comme celle du ni-ni.

— Ensuite, parce que cet « engagement » est lui-même défini de façon restrictive, *non-politique :* souci exclusif du « message » du film, et d'un message lui-même réduit à l'anecdote. Dans ces conditions en effet, l'« engagement » ne peut guère se manifester que sous la forme de quelques « réflexions idéologiques sur l'anecdote », à fuir tout autant que les « interminables discussions techniques »...

Ayant occulté le problème en le posant mal, le texte a ensuite beau jeu de disserter sur la nécessaire articulation dialectique du « fond » et de la « forme » (qu'il illustre d'un exemple particulièrement malheureux : le « message » antonionien, ce serait « la durée vécue » : n'est-on pas là plus que jamais dans le formalisme ?). Mais on voit ici combien cette « résolution » de la contradiction fond/forme reste elle aussi formelle, comment elle peut constituer la plus commode excuse à toute dérobade quant à l'appréciation *politique* de l'objet culturel en jeu. Affirmer l'interdépendance, la liaison interne et l'éventuelle cohérence du « message » et de la « forme » ne suffit pas : c'est encore se placer dans l'abstrait d'une autonomie esthétique et ne référer le produit artistique qu'à lui-même et son entour immédiat et homogène (auteur, œuvre, école, etc.). C'est toujours le penser comme coupé du monde, « à part », et continuer à croire qu'on ne peut le comprendre que « de l'intérieur », en ne retenant que sa causalité interne — ce qui revient à confondre son analyse avec la description de son fonctionnement et de sa structure. Les causes externes doivent intervenir, les contradictions et déterminations (non uniquement, non principalement « artistiques ») dans lesquelles il est pris et dont il constitue le produit. Seule cette intervention du « dehors » de l'œuvre (en dernière analyse : la lutte des classes) permet de mettre fin à l'épuisant système de renvois mécaniques (et non dialectiques), spéculaires, entre « forme » et « fond », dans la mesure où seule elle permet de désigner le principal et le secondaire dans la contradiction, d'en hiérarchiser les aspects — c'est-à-dire de prendre parti sur la signification d'ensemble et non plus de s'abriter derrière le fonctionnement de détail. Les questions politiques (pour qui ? contre qui ?) sont ainsi celles qui permettent de répondre *aussi* aux questions esthétiques du pourquoi et du comment.

6. On n'oubliera pas non plus que l'un des buts premiers du ciné-club (et aussi bien du club de lecture et du télé-club) est d'amener le public à *s'exprimer*, et par suite à préciser ses jugements, à perfectionner ses moyens d'expression. C'est pourquoi la tâche première de l'animateur n'est point tant de parler que de *faire parler*.

6. Là est l'essentiel du programme, de la politique d'animation de la grande majorité des associations culturelles populaires : faire prendre parole, encourager l'expression. On remarquera d'abord que c'est un *programme minimum :* la question des contenus et des orientations de cette parole ne s'y pose pas ; à la limite, toute parole y ferait l'affaire : il suffirait de parler, peu importe sur quoi. Ce qui témoigne d'une sacrée confiance en la parole *en soi :* on la tient pour résolutoire par elle-même. Tout le vieux fonds humaniste et chrétien dont ces associations ont gérance, ressort : les mythes de l'échange, de la communication, de la parole libératrice opèrent toujours ; le dialogue est tenu non seulement pour le meilleur mode de résolution des conflits, mais pour ce qui peut les prévenir, puisqu'il suppose deux hommes pour parler, que cimente, qu'unifie dès le départ une commune « nature humaine ». C'est une seule et même chose que la foi en la parole en soi et l'idée que le dialogue, la discussion n'entament pas, mais renforcent, un accord, une unité initiale. On retrouve l'« accord tacite » : les spectateurs sont venus là pour parler, qu'ils parlent, et leurs divergences mêmes n'altéreront pas la communion de fait qui autorise cette parole.

Mais le plus important n'est pas là : s'agit-il réellement de donner la parole aux masses ? Que signifie « faire parler » ? C'est l'idéologie bourgeoise qui se représente les masses populaires comme peu « capables » de parler, embar-

rassées et muettes, ayant besoin qu'on les « aide » à s'exprimer, qu'on facilite leur « accès » à la communication. Reconnaissons là aussi le point de vue révisionniste sur les masses déshéritées de « la » culture par la bourgeoisie, et qu'il faut aider au progressif et patient recouvrement de ce patrimoine. Car, dans ce type de discours, la question de l'accès à la parole et celle de l'accès à la culture sont solidaires. Ce n'est point à prendre la parole sur elles-mêmes, leurs problèmes et leurs revendications que l'on invite et encourage les masses. Là-dessus, loin de rester coites, elles risqueraient de trop s'étendre et de parler un peu trop fort. C'est bien sur le seul terrain et selon les seuls modes culturels bourgeois qu'on se soucie de les faire « s'exprimer » et qu'on les veut « participantes ». On verra dans la suite du texte comment, pour l'animateur, « faire parler » le public doit signifier aussi lui ôter la parole. Comment « expression » veut dire aussi répression.

7. Aspect positif : la présentation du film peut (le texte n'en dit pas plus) mettre l'accent sur « les intérêts propres au public ». Ce qui implique que ces intérêts soient connus, et qu'il en soit tenu compte lors du débat, qu'ils le centrent. Mais cela, le texte ne le dit pas. Il y est seulement question de *justifier* le choix du film, soit en le « raccordant aux séances antérieures » (auto-justification de l'appareil par sa cohérence interne), soit, donc, en visant une certaine pertinence de la programmation au public. C'est là que la notion de « public » apparaît insuffisante, inopérante : choisir un film nécessaire à un public suppose que ce public soit caractérisé socialement, qu'il soit constitué en groupe(s) aux besoins précis et relativement unifiés. L'analyse de classe indispensable à cette délimitation n'est pas ici seulement amorcée. En revanche on voit pointer (la suite le précisera) l'idée que la référence aux intérêts propres du public n'est qu'un moyen de mieux faire passer le film (« renforcer l'envie de voir le film »), de mieux justifier le ciné-club lui-même.

7. *(Présentation et discussion)* (...) Celle-ci [la présentation] est nécessaire, car elle doit *signaler* l'importance du film (sans la caractériser trop tôt), elle doit *raccorder* la séance à des séances antérieures ou à des intérêts propres au public. Elle doit renforcer l'envie de voir le film.

8. Ce sera finalement l'orientation cinéphilique de la présentation qui l'emportera. Le fait de poser d'emblée le film comme maillon d'une chaîne culturelle, élément d'un système autonome (l'« histoire du cinéma »), loin d'en faciliter « l'accès » par le public, le met à distance respectueuse : celle qui, dans la conception bourgeoise de l'art, convient à l'œuvre d'art et à ses codes spécifiques. Telle qu'elle est réglée ici, la présentation a une double fonction : de promouvoir le film comme « enjeu principal » du débat et de garantir quand même les risques de cette mise en jeu en en délimitant le terrain comme exclusivement culturel. Il s'agit de poser des bornes, en espérant que la discussion s'y maintiendra : pour faire accéder le public à la culture, d'abord éloigner celle-ci, la cantonner sur son propre terrain.

8. On peut présenter le film en situant son action, en le situant dans l'histoire du cinéma, en situant son auteur. Eventuellement, une anecdote pourra conférer à l'œuvre un intérêt supplémentaire.

9. Dans ce dispositif, le film est à la fois en position centrale (c'est le spectateur qui doit aller vers lui) et dominante (il faut s'élever jusqu'à lui : les « marches »). L'appareil valorise le produit culturel, qui valorise en retour l'appareil. Et il se confirme que le public, objet apparent de tous les soins, n'est que l'un des instruments de cette valorisation : la mise en avant de « l'actualité » du film — c'est-à-dire de son inscription politique, de sa pertinence aux situations concrètes dont le public est partie prenante — se donnant explicitement pour le plus « favorable » des *moyens d'accès au produit culturel,* et non pas aux problèmes qui pourraient mobiliser le public.

De même, les éventuelles « difficultés » sont données comme *intrinsèques* au film — et non pas à la place, en porte à faux, du public dans l'appareil

9. Le présentateur doit ménager les quelques « marches » qui permettront au public d'accéder au film. Si le film est jugé particulièrement difficile, le présentateur ne doit pas hésiter à le signaler, il prendra soin, ce faisant, de ne pas effaroucher le spectateur, toujours tenté de croire que le film le « dépassera ». La présentation mêlera donc aux paroles rassurantes un plus grand nombre d'informations, sur *l'originalité* du film ou son *actualité,* cette dernière étant

un mode d'accès particulièrement favorable. On pourra trouver d'ailleurs dans ces difficultés une raison supplémentaire d'inviter le public à participer activement à la discussion.

culturel. Les problèmes restent intra-culturels, intra-cinématographiques : on ne pose pas la question de « l'accès » dans l'autre sens, du point de vue des *résistances* qui, du côté du spectateur, freinent ou empêchent cet « accès ».

10. *(Comment diriger la discussion ? Remarques générales :)*
— Le premier but de l'animateur est de faire participer le maximum de spectateurs à la discussion. Il évitera donc de réduire celle-ci à un dialogue avec un petit groupe d'initiés. Il évitera a fortiori le monologue.

10. Non défini du point de vue des classes qui le composent et le divisent, « le public » ne peut être pensé que comme conglomérat hasardeux, *quantité éclectique :* un certain nombre d'individus tous uniques. L'axe quantitatif domine donc : « faire participer le maximum de spectateurs ». La « qualité » de la discussion se mesure au *nombre* des prises de parole. Ainsi se trouve réduit à sa seule dimension *technique* le principe juste de ne pas limiter le débat aux « initiés ». Ne pas s'enfermer dans le cercle de la « cinéphilie » n'implique pas, comme c'est ici le cas, d'élargir ce cercle à l'ensemble de la salle, mais de *changer de terrain,* de mettre les préoccupations des masses au centre du débat.

11. Chaque spectateur doit pouvoir participer au débat à armes égales. Il importe donc, surtout au départ, d'éviter les digressions et références à d'autres œuvres (film, livres) fort intéressantes mais inconnues du plus grand nombre, pour s'en tenir au seul film qui vient d'être projeté.

11. Là encore, résolution *technique* (et quelque peu hypocrite) d'un problème *idéologique :* celui des inégalités de développement ; problème qu'on s'interdit ainsi de poser. La pétition de principe démocratique (« chaque spectateur doit participer au débat à armes égales ») n'apparaît que pour ce qu'elle est : un vœu pieux, tout à fait dans la ligne de la conception bourgeoise de l'égalité (devant la justice comme devant la culture...). Et elle vise au même but : masquer les différences, aplanir magiquement des contradictions qui, ici non plus, ne sont pas *que* culturelles, et qui, si on les laissait jouer, feraient éclater la notion de « public » sans laquelle les appareils culturels bourgeois ne peuvent fonctionner. Supposer que, pour placer les spectateurs à « égalité », il suffise de ne pas étaler immédiatement (« surtout au départ ») leurs différences dans l'ordre d'un savoir culturel, revient à minimiser ces différences. Pourquoi les minimiser ? Pour nier leur caractère de symptôme : leur nature de classe. Ainsi, elles ne vaudraient *que* comme différences intra-culturelles et inter-subjectives : il suffirait pour les « résoudre » d'un peu de bonne volonté entre les individus (l'« accord tacite de la discussion »), et que le plus de savoir des uns vienne combler le moins des autres. Le mal et le remède sont quantitatifs — au-dessus des classes.

12. Pour être sûr que chacun discute du *même* film, il convient d'établir dès le départ un accord non sur la signification de l'œuvre, mais, très simplement, sur ce qui a été vu et entendu.

12. Ce point étant largement développé par la suite, contentons-nous de nous interroger sur la *possibilité* d'une description qui n'emporterait pas d'appréciation quant aux significations.

13. *(Schéma de déroulement d'une discussion.)*
(...) Nous avons (...) choisi de présenter ce développement-type de discussion sous forme schématique afin de rendre sensible la progression de la démarche, et pour souligner que chaque phase s'assigne une tâche précise, exige que l'animateur et le public appliquent leurs efforts en fonction de buts définis.

13. Exigence, application, efforts... l'accès à l'œuvre doit se mériter — la culture (bourgeoise) se payer. Mais n'est-ce pas que ces « efforts » sont à la mesure précise de la distance à laquelle l'œuvre est institutionnellement maintenue du public ? Et qu'il y aurait moins d'application, moins de consignes, moins de modes d'emploi nécessaires si l'on partait des réels besoins des masses et non de ceux que leur prêtent les appareils culturels ? Tout le scénario qui suit, découpé en six phases, témoigne à quels détours, quelles astuces tactiques les animateurs sont contraints par la logique de classe de l'appareil, s'ils ne posent pas eux-mêmes les problèmes culturels en termes de classes. Et faute de les poser ainsi, c'est en effet le brouillard (« la » culture, « le » public...) et il faut plus d'un « guide » et plus d'un « schéma » pour y naviguer.

14. Round d'observation : il s'agit de faire circuler la parole en évitant qu'elle mette grand-chose en jeu. S'il est vrai qu'immédiatement après une projection il est difficile (à *tous* les spectateurs, « spécialistes » ou non, car cette difficulté tient d'abord à la place passive et fascinée du spectateur dans la représentation) de faire le point et d'avoir les idées claires, ce « blocage » justifie-t-il une procédure aussi insistante et précautionneuse ? Ou bien le film est tellement éloigné des préoccupations des spectateurs qu'en effet il leur faudra longtemps pour s'y retrouver — ou bien ce qui se manifeste ici c'est une certaine méfiance envers le public, doublée de quelque mépris pour ses capacités d'assimilation et de synthèse (l'animateur « *excite* fréquemment le public » — en lui posant des questions oiseuses). Méfiance envers les premières réactions, le spontané, le subjectif : s'il importe tant de différer « les idées », de les *séparer* d'avec les « émotions ressenties », c'est que rien encore n'est mis en place pour canaliser ces idées, pour les contrôler. Qu'il faille empêcher les détenteurs de savoir (« cinéphiles, techniciens, professeurs ») de monopoliser le débat, certes. Mais pourquoi traiter de même les autres, et les empêcher de « sauter tout de suite aux idées » ?

14. *(Première phase : évoquer les images)*
Buts :
— Mettre le public en confiance, le faire parler, faire passer des impressions ressenties aux scènes décrites.
Moyens :
— Laisser quelques instants de repos après l'arrêt de la projection (mais parler pendant ce temps pour éviter de trop nombreux départs).
— Demander quelles sont les scènes qui ont le plus ou le moins frappé, qui ont semblé plus ou moins attrayantes.
— Centrer les réponses sur les émotions ressenties, et non sur les idées.
— Aider à décrire et comparer les scènes, pour aider à quitter le plan des impressions.
— Résumer rapidement l'ordre chronologique des scènes ou séquences dominantes.
Attitude de l'animateur :
— Il excite fréquemment le public : « Quelle scène y avait-il avant ? après ? sont-elles différentes ? semblables ? en quoi ? »
— Il reformule à haute voix les réponses intéressantes, inaudibles en général à l'ensemble du groupe (cette indication est valable pour toute la durée du club).
— Il empêche les spécialistes ou les bavards (cinéphiles, techniciens, professeurs...) d'accaparer la discussion ou de sauter tout de suite aux idées.

15. Le véritable débat commence. Il aurait pu commencer sans l'intermède descriptif.

Noter l'accent pédagogique (« apprendre à... ») : le public est en position d'enseigné, l'animateur de maître. Il ne s'agit donc pas seulement de « dégager des problèmes » : encore faut-il apprendre à les dégager de la « bonne » manière. L'ordonnance du débat et son inculcation pèsent aussi lourd que les problèmes à débattre. L'appareil pour se reproduire doit reproduire aussi son mode d'emploi, ses règles et rites.

Quant à l'aspect positif de cette seconde phase, d'être centrée sur les problèmes soulevés par le film, il est d'emblée restreint dans la mesure où sont seuls retenus les problèmes fondés « par les situations contenues dans le film ». Le film n'est pas un point de départ, un exemple parmi d'autres non nécessairement culturels, il est le point de mire obligé. On ne « sort » pas du film (cf. 24).

15. *(Deuxième phase : dégager les problèmes)*
Buts :
— Apprendre à dégager des problèmes à travers l'observation rapide des situations contenues dans l'œuvre.
— Apprendre à débattre en groupe.

16. Il est symptomatique que le premier « moyen de dégager les problèmes », la première série de questions ait trait au « héros » du film. C'est en effet la problématique de 99 % des fictions bourgeoises. Il n'est donc pas question de la contourner : il faut au contraire la poser dans sa généralité même, pour en amorcer la critique, et non pas comme ici la reconduire purement et simplement, comme un fait inéluctable.

On pourrait interroger aussi les déterminations de classe de ce héros, ce qui demande de compléter la liste des questions ici posées (qui, telles quelles, appellent plutôt des réponses psychologiques) : pour qui lutte-t-il, contre qui, qui sont ses alliés, ses ennemis, quels intérêts sert-il, etc. Autrement dit, de ***déplacer*** les questions du héros lui-même à ses *relations* avec d'autres personnages, avec son milieu social, etc.

16. *Moyens :*
— Poser des questions sur les divers personnages du film : « Qui est le héros ? Que savons-nous de lui ? Qu'ignorons-nous de lui ? Pourquoi, dans telles circonstances, agit-il ainsi ? »

17. Rapprocher les principales réactions du public pour dégager les aspects essentiels de l'œuvre : « Vous, Monsieur, vous avez été frappé surtout par tel point »... « Vous, Madame, vous avez signalé tel aspect qui vous paraît important (mœurs, caractères, équipement technique, pays décrits...) ».
— Identifier les trois ou quatre aspects dégagés par le public et les reformuler éventuellement avec des termes plus précis ou plus techniques.
— Suggérer éventuellement, sans l'imposer, l'aspect essentiel qui a pu échapper au public.
— Définir les points de vue du public ou des personnages de l'œuvre sur les aspects ainsi retenus, souligner l'opposition de ces points de vue pour en dégager des problèmes ou des contradictions.
— Résumer rapidement comment se posent les deux ou trois problèmes retenus.

17. L'animateur à l'œuvre comme maître du jeu. En un premier temps, il semble s'effacer derrière les questions et formulations des spectateurs, qu'il recense et dispatche (« Vous, Monsieur... Vous, Madame »). Aspect positif : ce sont effectivement les questions pointées par les spectateurs, celles qui les concernent, qui sont « retenues ». Mais cet effacement sera bref et tactique. Déjà, ces questions, l'animateur les « reformule » à sa façon (position de maîtrise et possibilité, dans cette réformulation, d'infléchissement). Déjà, il ruse : si quelque « aspect essentiel » a été oublié, au lieu d'analyser pourquoi, selon lui, cette importante question, bien que passée inaperçue du public, mérite d'être retenue, il biaise, s'efforcer de la « suggérer sans l'imposer » — autrement dit de la faire passer en douce. Une telle attitude suppose que toute question non posée par le public lui est à ce point étrangère qu'on ne peut que la lui imposer (sinon de front, de biais : la suggestion). Ce qui n'est vrai que pour *certaines* questions. Pour d'*autres* (qui ne sont sans doute pas celles que le savoir culturel de l'animateur ici postulé le porte à poser), c'est le problème même de leur refoulement par les spectateurs que l'on doit poser à ces spectateurs. L'analyse des déterminations idéologiques de cette omission que l'on doit opérer. Encore faut-il, donc, que cette question « manquante » soit de celles dont le manque signifie non une lacune « culturelle », un défaut de savoir, mais un aveuglement idéologique ou politique.

Le jeu enfin prend forme quand l'animateur oppose les uns aux autres les différents « points de vue », et ceux des spectateurs à ceux des personnages (!). Définir, opposer, retenir, souligner, dégager : l'animateur maintenant est celui qui tire les ficelles du débat, qui le gouverne. Il ne sert plus seulement à faire parler, il programme les discours. Il trie, et ses sélections s'opèrent nécessairement en fonction de sa position de classe, de son attitude envers les masses et par rapport au supplément de savoir spécifique dont il est censé disposer. L'animateur comme médiateur neutre, tel qu'il est postulé ici, est une fiction. Il a nécessairement un rôle dirigeant et la signification de ce rôle (centraliser les idées justes des masses ou les réprimer) est nécessairement politique. Encore une fois le texte décrit cette contradiction de façon technique, refuse de la poser politiquement, ce qui revient objectivement à donner un contenu réactionnaire au rôle de l'animateur.

18. *Attitude de l'animateur :*
— Il *éclaire* le public sur ce qui est essentiel et accessoire.
— Il *dégage* rapidement de l'apport du public les alternatives, les oppositions, pour l'amener à élucider lui-même les questions essentielles posées par l'œuvre.

18. La contradiction éclate en effet : d'un côté l'animateur « éclaire » le public sur l'essentiel et l'accessoire, autrement dit il hiérarchise les contradictions en lieu et place du public ; d'un autre côté il doit laisser au public le soin « d'élucider lui-même les questions essentielles » — questions que l'animateur aura décrétées lui-même essentielles... En fait, à peine posée, la contradiction est résolue : « l'apport du public » est ici une sorte de matière première que l'animateur doit modeler à son gré, transformer et trier. Et le public n'est de nouveau sollicité que pour analyser *à l'intérieur du cadre* défini par l'animateur. On se demande dès lors de quelle analyse il pourra s'agir : élucider des questions dont le choix et la hiérarchie sont décidés à partir d'autres critères et d'autres codes, c'est travailler à vide, ou travailler sur mesure : une élucidation qui ne pourra pas transformer grand-chose, qui ne pourra pas transgresser les limites qui lui sont assignées, des « idées » qui ne pourront intervenir qu'autant qu'elles seront canalisées. La conception qui se dégage ici du rôle de l'animateur confirme les points précédents : méfiance envers le public, volonté de contrôler et d'orienter son discours dans un sens compatible avec les besoins de l'appareil culturel, et non ceux des masses elles-mêmes. Le public et l'animateur sont au service de l'œuvre et de l'appareil, et non l'inverse. (A suivre.)

Jean-Louis Comolli.

A propos du rôle des animateurs de ciné-clubs.

(Sur «L'analyse de film», d'Alain Marty).

La *Revue du Cinéma*, organe de l'UFOLEIS (cette fédération de ciné-clubs qui s'enorgueillit, par la plume d'André Cornand, d'être « la première du monde ») a publié dans son numéro de décembre 72 — non sans réticence, paraît-il — un article dont l'un des mérites est de commencer par constater « *le profond malaise qui règne dans les ciné-clubs et autres associations culturelles et qui est ressenti aussi bien par les animateurs que par le public.* » Nier un problème, ajoute l'auteur, n'a jamais été un moyen de le résoudre. En réalité, le texte insiste peu sur les sources du « malaise » en question, ne produit pas d'analyse de la crise idéologique de l'animation culturelle (ce manque n'est, bien sûr, pas sans effets). Dans son aspect critique, il s'attaque essentiellement au spontanéisme, au subjectivisme et à l' « apolitisme » du discours de la plupart des animateurs, sans cependant remonter jusqu'au système qui programme cette attitude de classe.

« *Nous savons, écrit A.M., que le refus de toute analyse du film* [entendons : scientifiquement fondée] *est un choix politique... Il y a en ce moment, dans le domaine de la culture, une tendance très forte qui dénie à l'animateur d'imposer quoi que ce soit aux spectateurs pour laisser ceux-ci s'exprimer librement afin de donner raison à chacun et tort à personne. Ce laisser-faire sous-entend encore une fois un choix politique objectif.* » Cela revient en effet à ne pas vouloir tenir compte de l'impact idéologique du film sur les spectateurs, à considérer les films comme des produits esthétiques idéologiquement neutres, à refuser de les critiquer systématiquement. L'article d'A.M. procède d'une juste réaction contre l'impressionnisme et le bavardage dans lequel se perdent la plupart des débats de ciné-clubs ; il affirme avec raison une exigence de rigueur analytique dans le discours sur les films, discours qui se doit donc d'être méthodologiquement fondé. Aussi l'article d'A.M. consiste-t-il essentiellement en l'exposé d'une méthode d'analyse de film et de son illustration concrète, en l'espèce une analyse de *La Règle du Jeu*.

La méthode que propose A.M. se divise en deux : sémiologie d'une part (réduite en fait à une intervention, assez confusément exposée à vrai dire, et semble-t-il assez mécanique, des principales catégories saussuriennes, signifiant/signifié, syntagme/paradigme, diachronie/synchronie, intervention destinée à définir le « système », c'est-à-dire la « structure » et la « problématique », pour ne plus dire la forme et le fond, du film) ; sociologie d'autre part, dont A.M. annonce la couleur, marxiste, et le titre scientifique (assez curieusement d'ailleurs, A.M. s'il parle clairement de lutte des classes et s'il affirme que l'analyse de film ne lui est en aucune façon étrangère, ne parle pas de marxisme mais, pudiquement, de « théorie de la plus-value »). Sémiologie + sociologie :

en effet, comme le note justement A.M., « *la sémiologie dans l'analyse des films provient d'une réaction contre la tendance à expliquer les films sans tenir compte de leur description. Mais la pratique sémiologique ne donne en échange qu'une description sans explication, description d'ailleurs incomplète puisqu'on privilégie trop souvent quelques éléments de certaines matières de l'expression* » (c'est, comme on voit, un type particulier de pratique sémiologique qui est en fait ici visé ; disons la pratique metzienne, ou la sémiologie structuraliste des années 60, telle que la prolonge p. ex. la revue *Communications*). La « sociologie » marxiste vient donc, dans la méthode proposée par A.M., relayer la sémiologie où celle-ci cesse d'être pertinente, c'est-à-dire dans l'analyse du « *processus de production du film* » et de « *sa fonction sur le public* », bref des aspects économique, idéologique et politique du film en question[1].

La position d'A.M., dans le contexte actuel de la pratique et des « théories » dominantes de l'animation culturelle (cf. l'article de J.-L. C. dans ce numéro) comporte des aspects nettement progressistes, qu'il faut souligner : prendre clairement parti contre le bavardage obscurantiste, rappeler que la lutte des classes traverse la production, la diffusion et la vision des films, en appeler au matérialisme historique pour l'analyse de ceux-ci, poser plus nettement encore qu'il s'agit de « *placer l'animateur de ciné-club, tout animateur culturel, et au-delà, toute personne qui joue un rôle dans la culture, devant ce choix inéluctable : qui servir ?* » — ces divers points montrent qu'A.M. est plus avancé que la moyenne des animateurs « de gauche », y compris bien sûr les révisionnistes.

1. « La sémiologie, tout au moins pour l'instant, s'arrête en effet au moment où des questions essentielles se posent. Comment les films sont-ils reliés à la société qui les produit et les consomme ? »

Malgré ces aspects positifs, l'article comporte, à notre avis, de graves insuffisances[2] :

a) L'article, s'il pointe la crise de l'animation culturelle, reflet de la crise générale des appareils culturels de l'Etat bourgeois, n'en esquisse pas même l'analyse. Ce manque est comblé dans le texte d'A.M. par la croyance naïve, aux effets dogmatiques, en « la force intrinsèque de l'idée vraie », en l'occurrence une fétichisation de la notion de science. « *Le rôle du critique révolutionnaire n'est ni de s'abriter derrière les plis du drapeau révolutionnaire, en proférant quelques incantations magiques, ni d'être la vestale de principes sacrés. Son rôle est d'être scientifique.* » « *La science (est) du côté du prolétariat, l'obscurantisme du côté de la bourgeoisie.* » La lutte entre la bourgeoisie et le prolétariat est en dernière instance une lutte entre la science et l'idéologie, ce qui permet, en bonne logique althussérienne, d'escamoter tous les problèmes concrets de la lutte de classe, de dédouaner le révisionnisme, de noyer la politique sous l'antagonisme mythique idéologie/science ; résultat : « *L'action du critique de cinéma et de tout animateur d'association culturelle ne peut donc être isolée. Il lui faut s'allier avec les forces du changement qui proposent de répondre réellement, et non illusoirement, aux besoins des spectateurs et se proposent de renverser la classe au pouvoir, l'empêchant ainsi de diffuser son idéologie mystifiante pour mettre en place un système qui permettra à l'idéologie scientifique de s'exprimer librement. Idéologie scientifique et non mystifiante, car il n'y aura plus de privilèges de classes à défendre. Cela s'appelle la révolution.* » Comme quoi la Science est à la fois le plus court chemin vers le Communisme, et l'essence même de celui-ci. Il est évident que ce concentré d'idolâtrie scientiste ne sert qu'à une chose : abriter le discours de l'animateur ou du critique derrière l'Objectivité de la Science, renforcer sa position de maîtrise et gommer l'aspect principal dans la question de cette position : la prise de parti politique de l'animateur (ou du critique), son intervention sur le front culturel, qui met en

2. Nous parlons bien sûr de ce qui nous paraît être des « insuffisances » politico-idéologiques, non des problèmes d'exposition théorique, de maniement de concepts, etc., point secondaire sur lequel on ne s'attardera pas. Disons seulement que si A.M. désire « vulgariser » les catégories de la linguistique saussurienne, il ne s'y prend pas très bien. Par exemple : « *Le syntagme est la façon dont les mots se combinent à l'intérieur de l'énoncé. Le paradigme est la catégorie à laquelle appartient chaque mot de l'énoncé... Le syntagme est inscrit dans la chaîne parlée. Le paradigme est à l'état latent dans chaque locuteur.* » L'exposé ne rend pas très convaincante l'affirmation par A.M. de la nécessité de la sémiologie dans l'analyse de film.

jeu sa situation dans l'appareil culturel, son rapport aux masses, sa volonté ou non de participer au combat de la classe ouvrière et d'en populariser les luttes — ce qui n'implique pas forcément (au contraire) s'allier à ce que A.M. nomme sans préciser (prudence tactique) « *les forces du changement* » ou « *les organisations ouvrières* » ; où étaient-elles, ces forces et ces organisations, dans les luttes récentes de la classe ouvrière contre l'exploitation et l'oppression patronales (Girosteel, Pennaroya, Joint Français, Thionville, etc., et celles qui ont lieu actuellement, que l'on freine et que l'on censure « à cause des élections ») ? Rappelons encore une fois, face au fétichisme de la science qui, dans le discours révisionniste, peut, comme on voit dans le passage que nous avons cité, aller jusqu'au délire, que 1°, en régime capitaliste, dans l'idéologie bourgeoise, « science » et « obscurantisme » peuvent parfaitement coexister, y compris dans le discours des scientifiques eux-mêmes (voyez *Le Hasard et la Nécessité,* du Prix Nobel Jacques Monod, où une science — la génétique — est mobilisée pour censurer de façon obscurantiste le matérialisme dialectique et historique) ; 2°, historiquement, la science, parce qu'elle est liée au développement des forces productives, qu'elle tend elle-même à devenir une force productive (Marx), et que les forces productives entrent en contradiction avec les rapports de production capitalistes, la science est bien « du côté du prolétariat » ; mais, dans la pratique, aux mains de la bourgeoisie, de l'impérialisme, elle sert aussi à maintenir la domination de ceux-ci, à opprimer plus cruellement les peuples, à exploiter plus rationnellement le prolétariat : aspect que les révisos, dans leur euphorie scientiste, s'efforcent systématiquement de gommer. « La science » ne se sépare pas de ses déterminations ni de ses applications concrètes ; affirmer que la science, en soi, va à l'encontre des intérêts de la bourgeoisie, est une mystification[3].

3. Nous renvoyons, sur ce point, au texte de A. Gilles dans *Communisme* n° 1, sur « Le P « C » F et les forces productives ».

b) Dans le rapport appareil culturel (ciné-club)/lutte idéologique de classe, A.M envisage la lutte idéologique de classe à partir de l'état de fait de l'appareil culturel, du ciné-club. En d'autres termes, dans le rapport appareil/lutte, le terme principal est pour A.M. l'appareil (ici encore, position althussérienne). Cela revient à dire que A.M. refuse objectivement de penser l'appareil culturel, le système des ciné-clubs, comme produit et structuré par la lutte des classes. Ce qui permet à A.M. de critiquer certains effets (le discours nébuleux, antiscientifique, des animateurs) en faisant l'économie de l'analyse des causes, à savoir l'organisation des réseaux de ciné-clubs, les conditions matérielles de programmation, de diffusion, de vision des films, d'organisation des publics, etc. (cela demande, évidemment, des enquêtes approfondies). Quels sont les films qui circulent, dans quelles conditions, pourquoi, pour qui ?

c) Faute de poser ces questions, ou tout au moins d'en affirmer la nécessité, l'analyse de *La Règle du jeu,* qui dans l'article d'A.M. sert d'exemple concret de sa « méthode », nous paraît relever d'un théoricisme quelque peu stérile. Pourquoi, en effet, *La Règle du jeu ?* c'est un beau film, sans doute, et qui reflète des contradictions de classe, mais suffit-il, dans la perspective révolutionnaire de la lutte idéologique de classe affirmée par A.M. comme la seule position productive dans le domaine culturel, d'analyser ces contradictions dans la période de production du film (1939), pour découvrir au bout du compte que le film reflète le point de vue de la petite bougeoisie intellectuelle après l'échec du Front populaire ? Ce type d'analyse revient évidemment à promouvoir un métalangage « marxiste », paré des prestiges de la science, modelé sur la marxologie qui a envahi les facultés de lettres et sciences humaines et dont l'Université bourgeoise ne se porte pas plus (ni moins) mal. Le métalangage, fût-il « marxiste », implique la position d'un spécialiste doublement coupé de la pratique spécifique qu'il analyse et de

la pratique des masses auxquelles il communique cette analyse : académisme bourgeois. A.M. écrit que son texte a pour objectif de placer les animateurs culturels devant un choix politique de classe ; s'il s'agit simplement de troquer un discours esthétisant et nébuleux contre un métalangage rigoureux et « scientifique », c'est un choix qui s'opère à bon compte, et qui ne risque pas de changer grand-chose politiquement dans l'animation culturelle. La difficulté commence à partir du moment où l'on comprend qu'il faut placer non seulement les animateurs, mais aussi les *spectateurs*, devant le « choix » en question. Ce qui suppose, par exemple, une sélection active des films, une politique de diffusion en opposition au système « n'importe quoi avec un discours marxiste dessus », qui semble bien être celui auquel obéit A.M. Il y a des films dont la programmation met à distance la politique, et d'autres qui la font surgir dans la salle, qui divisent les spectateurs. Il y a des films qui servent la *propagande* révolutionnaire, des films qui ont un rôle d'*agitation*. Ces problèmes se posent de façon urgente aux révolutionnaires ; c'est de les poser d'abord que dépend la lutte dans le domaine de l'animation culturelle. Il est normal que faute de les poser (mais sans doute justement ne les pose-t-il pas parce que...) A.M. retombe systématiquement sur les mornes évidences, les « simplifications » et enfin les mots d'ordre (alliance avec les organisations ouvrières, démocratisation de la culture) des révisionnistes.

Pascal Bonitzer.

Le cinéma dans la société capitaliste.

Le texte qui suit a une histoire : il a été primitivement commandé à un animateur cinéma par un organisme culturel, à des fins pédagogiques (approche didactique de la cinématographie). Il devait être publié dans une brochure à fort tirage, éditée mensuellement, sur la base d'un total de quatre articles : un par mois. Une fois ce (premier) texte rédigé, la direction de l'organisme culturel en question, proche du P.«C.»F., interdit, sous des prétextes divers, sa publication et décommanda la suite.

Nous le publions, non seulement en tant que document : exemple de la pratique quotidienne des révisionnistes de lutte contre les idées marxistes-léninistes (on se rendra compte concrètement, en lisant ce texte, de quoi les révisionnistes ont peur, au point d'utiliser la position qu'ils occupent dans tel ou tel appareil pour appliquer une censure ouvertement politique), mais également et surtout : pour sa valeur propre. Ce texte constitue, à notre avis, une tentative exemplaire de rendre compte, sous une forme didactique et en se fondant sur la théorie marxiste, du fonctionnement de l'appareil cinématographique dans son ensemble. Première réponse aux problèmes soulevés par le travail d'éducation en direction et au service des masses. Nous souhaitons vivement que le camarade qui l'a rédigé, et a accepté que nous le publiions, ait le temps d'entreprendre la rédaction des trois autres articles.

Nous poserons au départ que dans notre société de classes, parler en général de « spectateur de cinéma » n'a aucun sens, ou plutôt un sens faux. Nous devons, à chaque fois, nous poser ces deux questions : Quel spectateur ? Quel cinéma ? et les poser à nos interlocuteurs comme base de discussion.

Quand un travailleur, donc, achète un billet de cinéma pour aller voir un film de détente, il est évident qu'après sa journée ou sa semaine de travail il a surtout envie et besoin de se distraire, d'oublier ses soucis, et pas du tout de produire un travail de réflexion sur le film. Et d'ailleurs, quelle réflexion ? Le cinéma n'est-il pas un art de l'évidence : les choses sont là sur l'écran, je les reconnais ; les personnages parlent, agissent : je reconnais leurs idées, leurs sentiments, la nature humaine. On pourrait peut-être, oui, chercher la signification du récit, ce que l'auteur a voulu dire, en discuter. Mais en tout cas : comment le film a été fabriqué ?, cela ne nous concerne pas, c'est une affaire de spécialistes, laissons ces questions aux intellectuels et aux techniciens.

C'est à l'aide d'évidences comme celles-là qu'une classe assure sa domination sur une autre. Et si le travailleur dans la salle en reste à ces évidences, les accepte et les répète comme évidences, il aide à sa propre exploitation par les classes dominantes. Comment ? C'est ce que ces quatre textes sur le cinéma voudraient, non pas montrer, mais permettre d'analyser : ce pourrait être un point de départ, une base de discussions, de critiques et peut-être de transformations.

La lutte de classe menée par les travailleurs, au niveau économique, poursuit sans relâche un double objectif contre le capitalisme :

1) — *contre l'augmentation de la durée de travail* (et nous savons que la semaine de 40 h doit être sans cesse défendue et même reconquise en fait contre le patronat). Cet aspect de la lutte tend à développer le temps de non-travail (ce que la bourgeoisie appelle le « temps de loisirs ») où le cinéma, entre autres, trouve sa place.

2) — *contre la diminution des salaires* (en réalité pour leur réajustement au coût de la vie ; disons donc plutôt : contre la diminution du pouvoir d'achat). Cet aspect de la lutte vise à obtenir un salaire qui permette au travailleur la reproduction minimale de sa force de travail (nourriture, logement, élevage de ses enfants) mais *aussi* la possibilité d'utiliser son temps de non-travail, c'est-à-dire par exemple, de s'acheter un billet de cinéma de temps en temps.

Mais sur ces deux fronts, ce que la classe dominante est amenée à céder d'une main (après une lutte âpre et à cause de ses propres contradictions économiques) elle va essayer de le récupérer de l'autre, et d'utiliser au mieux ce « cadeau des loisirs » (qui touche en réalité surtout la petite-bourgeoisie) pour renforcer *sa domination idéologique de classe :* nous allons préciser plus loin ce que ça signifie concrètement.

Pour le cinéma, cette récupération se fait à un double niveau :

1) — *niveau économique :* la classe dominante s'est assuré le monopole de l'industrie cinématographique. Nous allons voir plus en détails le système de production et de distribution des films. Mais notons déjà que ce monopole lui donne le contrôle absolu sur la quasi-totalité des films.

2) — *niveau idéologique :* le système des loisirs en général, et le cinéma en particulier, sont un atout très important de la domination d'une classe : nous allons voir comment ils lui permettent de renforcer sa domination idéologique sur la société.

Nous allons être obligés de séparer ces deux niveaux pour en parler mais dans la réalité du système social, ce sont deux rouages interdépendants et nécessaires à la reproduction de ce système.

1. Le film est une marchandise.

Le film est une marchandise dont la production coûte relativement cher (200 millions A.F. pour un film moyen) dans le système capitaliste actuel de production où *« il faut »* tourner en 35 mm, avec des acteurs-vedettes aux gros cachets, où la pellicule est fabriquée et développée par des entreprises privées, etc...

Aussi, avant même le premier jour de tournage, le *réalisateur* s'est déjà engagé auprès de ses commanditaires (ceux qui avancent le capital nécessaire à la mise en chantier du film) à fournir une marchandise convenue et pas une autre : ce pourra être par exemple un film en couleur, avec Belmondo, tiré de tel roman policier à succès, avec quelques scènes d'amour, quelques scènes de violence, etc... Et tout cela doit correspondre à l'idée de ce que les commanditaires (les capitalistes) se font des « goûts du public », c'est-à-dire

en réalité la rentabilité (le film doit être une bonne affaire) et les nécessités du moment de la lutte idéologique de la classe dominante. Disons par exemple qu'aujourd'hui un cinéaste qui voudrait faire un film sur un sujet social ou politique d'un point de vue prolétarien n'arrivera jamais à rassembler les premiers sous sur son projet.

Pour comprendre cette contrainte économique qui pèse sur le film-marchandise dans le système capitaliste actuel, il faut connaître, en gros, les rouages économiques principaux qui déterminent l'existence (matérielle et idéologique) de la plupart des films.

Le *réalisateur* qui a un projet de film doit d'abord trouver un *producteur :* en réalité, c'est assez souvent le producteur qui emploie le réalisateur qui lui semble le mieux convenir à son projet. Le *producteur* va chercher à rassembler les capitaux, ou du moins les garanties financières, nécessaires à la production du film. Il peut le faire parce que son nom, ses productions précédentes, ses relations dans les milieux financiers sont une garantie auprès des capitalistes qui vont avancer l'argent, c'est-à-dire :

— Certaines *grandes banques* qui vont prêter de l'argent au producteur (au taux très élevé de 12 %), à condition d'avoir des garanties auprès du distributeur.

— *l'Etat,* dont un appareil spécialisé : le Centre National du Cinéma (CNC) est chargé de donner à certains projets sélectionnés une avance sur les recettes futures. L'Etat intervient ainsi directement dans la production des films ;

— le *distributeur :* qui est en réalité l'élément le plus important de ce système, bien que l'on ait mythifié le personnage du producteur et ses cigares. Le rôle du distributeur (en plus d'avancer de l'argent) est d'assurer le lancement publicitaire du film et de le placer auprès des *exploitants* (les détaillants). Le distributeur dispose d'ailleurs, la plupart du temps, d'une chaîne de salles de cinéma qui lui sont liées par contrat. Sans garantie d'une bonne distribution (c'est là que l'argent va revenir dans les poches des capitalistes) pas de réalisations possibles, sinon tout à fait en marge (mais les mécènes se font rares de nos jours).

C'est donc essentiellement là, au niveau de la diffusion des objets culturels (films, livres, disques) que se situe la véritable domination culturelle de classe. Ainsi au cinéma, une poignée de gros distributeurs (souvent américains) détiennent aujourd'hui le monopole de la distribution des films dans le monde capitaliste, et déterminent par conséquent le gros de la production cinématographique capitaliste (c'est un des aspects de l'impérialisme américain).

La force de ce système de production et de distribution est de s'être imposé par la violence économique *comme le seul possible,* d'avoir imposé *un certain type de film* (35 mm, couleur, vedettes, un certain récit, etc.) bref d'avoir imposé par la force économique une certaine représentation idéologique du cinéma et du monde.

2. *Le cinéma est un appareil de diffusion de l'idéologie dominante.*

Le système capitaliste sépare de façon bien tranchée le temps de travail (réservé à la production) et le temps de non-travail (réservé au repos, aux loisirs, à la détente). Le temps de loisir doit rester tout à fait improductif : on ne va pas au cinéma pour réfléchir mais pour être enfin passif, oisif. Cette conception des loisirs fait tout à fait le jeu du patron : un travailleur « détendu » est plus productif dans son travail. Il est aussi moins combatif si, une fois par semaine, dans la salle de cinéma, il a payé pour renoncer

à toute activité critique et s'imprégner inconsciemment de l'idéologie *bourgeoise* produite par le film.

En fait, la lutte des classes ne se mène pas seulement sur le plan économique (niveau des infrastructures) mais aussi sur le plan politique et idéologique (niveau des superstructures).

On sait que dans une société de classes, *l'idéologie dominante* (c'est-à-dire les idées religieuses, politiques, morales, les façons de concevoir le monde, les comportements, les attitudes, les gestes, les façons de penser, de poser les problèmes) est *l'idéologie de la classe dominante.*

Ainsi, dans la plupart des films que nous pouvons voir, les habitudes, la morale, les sentiments, la façon de présenter les problèmes sont ceux de la bourgeoisie. Mais le rôle de l'idéologie est de les faire passer pour naturels, universels : ainsi le travailleur va « partager » pour 1 h 1/2 les problèmes, les espoirs, les émotions d'un personnage qui serait dans la vie réelle un ennemi de classe. Il va accepter cette vision du monde sans voir qu'elle est *imaginaire* pour lui, c'est-à-dire qu'elle ne correspond pas à sa situation réelle d'exploité dans la société de classes.

Comment une telle mystification est-elle possible ?

— d'abord par des moyens économiques qui ne sont pas propres au cinéma : la classe dominante donne, dans les lois, la liberté d'expression à tous, mais comment s'exprimer si l'on n'a pas reçu un minimum de culture (et cette culture est nécessairement bourgeoise dans cette société). Nous avons déjà vu comment la bourgeoisie domine très largement les moyens de production et de diffusion des idées. Lénine disait que la liberté de presse cesse d'être une hypocrisie le jour où les imprimeries et le papier sont enlevés à la bourgeoisie ;

— ensuite par des moyens plus spécifiques aux différentes pratiques artistiques. Ainsi, au cinéma, quoi de plus naturel que de raconter l'histoire d'un personnage principal, avec ses problèmes psychologiques, ses sentiments. On voit pourtant l'intérêt que peut avoir la classe dominante à ce que tous les problèmes soient posés comme des problèmes individuels, coupés de toute réalité sociale et historique. Car c'est là, dans la structure sociale, où se situent les vraies contradictions dont les problèmes psychologiques individuels ne sont souvent que les reflets déplacés dans les consciences individuelles.

Nous reviendrons dans les autres textes sur tous les moyens spécifiques (et ils sont nombreux et complexes) que le film met en œuvre pour produire de l'idéologie.

Il ne faudrait pourtant pas croire que tous les films sont construits par des penseurs lucides et cyniques de la classe dominante pour diffuser sa conception du monde dans les seules classes à dominer.

Le cinéma est aussi destiné à la bourgeoisie elle-même (et surtout aux couches petites-bourgeoises) qui a besoin de ce miroir pour s'y reconnaître avec beaucoup de plaisir, pour prendre confiance dans l'universalité de ses *valeurs,* pour croire ses valeurs à l'abri des changements historiques.

L'enjeu essentiel de cette lutte de classes idéologique bourgeoise c'est de rendre naturel, évident, immuable, universel *son* point de vue, *sa* conception de la vie, et de faire admettre dans les faits, y compris par ceux qu'elle exploite, l'ordre social actuel, comme un ordre naturel, éternel, et sa position dans cet ordre comme une position *à désirer* et non *à renverser.*

D'abord enquêter, 1.

Introduction

L'objectif de ce texte est de redéfinir la problématique dans laquelle doit s'insérer la pratique d'intervention des *Cahiers* à l'extérieur, de redéfinir le corps de questions qui se posent objectivement à nous lorsque nous envisageons cette pratique. Objectif limité et modeste : à ces questions nous sommes encore très largement incapables de répondre, faute de nous les être posées correctement jusqu'à il y a peu de temps. Objectifs ambitieux cependant : puisque de la façon dont nous posons — reposons — aujourd'hui ces questions dépend très largement la réussite ou l'échec de notre pratique.

Or, nous ne partons pas de rien : depuis de nombreuses années déjà, les *Cahiers* diffusent des films et animent des débats. On ne peut l'ignorer, faire semblant d'appliquer la politique de la table rase, du départ à zéro. Il faut tenir compte de cette expérience, autrement dit : tirer la leçon de nos erreurs passées, donc bien : *re*définir la problématique.

Pour cela, paradoxalement, nous nous appuierons sur un texte de *Cinéthique* : « Pratiques de diffusion », paru dans le numéro 11/12. Pourquoi un texte de *Cinéthique* et non des *Cahiers ?* Parce que ce texte représente — à notre avis sans contestation possible — la systématisation la plus avancée et la plus juste de la pratique de revues de cinéma désireuses d'intervenir dans les appareils culturels sur des bases marxistes-léninistes. Bien que ce texte soit paru en 1971, nous avons encore à en tirer des enseignements. Par ailleurs, et cela n'est nullement un hasard, compte tenu de l'effort de systématisation, l'article de *Cinéthique* inscrit clairement, en nette contradiction avec les aspects positifs, les erreurs que les deux revues, à un degré inégal, commettaient alors, et ont continué depuis de commettre. En d'autres termes : les camarades de *Cinéthique* sont allés jusqu'au bout — dans un sens positif — de ce qu'il était possible de faire dans le cadre d'une problématique qu'il s'agit précisément de redéfinir. Voilà la raison pour laquelle nous critiquons ce texte, pour laquelle nous nous en servons comme d'un point d'appui théorique dans la reformulation des questions que pose actuellement notre pratique de diffusion.

Une précision cependant : dans la mesure où c'est la première fois que les *Cahiers* analysent réellement un texte de *Cinéthique*, il est nécessaire d'affirmer :

— que nous ne prétendons pas faire ici une critique des positions politiques de cette revue. Ce n'est pas l'objectif de ce texte. Une telle critique ne pourrait — ne pourra — être menée qu'en partant d'un point de vue d'ensemble et en tenant compte des positions *actuellement* adoptées par ces camarades.

— que — on l'aura déjà compris — les contradictions réelles qui nous opposent à *Cinéthique* sont des contradictions secondaires, au sein du peuple, destinées à être réglées selon le processus unité-critique - autocritique-unité, processus déjà engagé.

1. S'appuyer sur les acquis.

Rappelons les aspects positifs du texte : *Cinéthique* rend compte de la transformation de sa pratique de diffusion en analysant deux ruptures, historiquement déterminées, qui l'ont conduit à une nouvelle définition de cette pratique (qualifiée désormais de « diffusion » pour marquer son caractère nouveau).

Ruptures.

Le point de départ prend place — dans l'après-mai 68 — au sein du mouvement de développement du cinéma parallèle. Il s'agit alors d'organiser la diffusion des films, de plus en plus nombreux, délaissés par la Distribution. Donc monter un réseau qui accueillerait les films les plus divers dont le seul dénominateur commun serait d'être refusés par les circuits normaux. Critère négatif, et nullement déterminant, tous les films n'étant pas refusés pour les mêmes raisons — qui recouvrait, comme l'indique justement *Cinéthique,* une autre sélection. En effet, le Cinéma Parallèle ne diffusait pas tous les films non distribués : « il opérait une certaine sélection sur la base de critères formels : s'il en retenait beaucoup c'est que, dans ce domaine, la subversion formelle n'a pas de limites et que l'idéologie qui soutient une telle opération a toutes les largesses du libéralisme » (p. 26). Opération nullement innocente puisqu'elle permet la diffusion, dans des festivals (type Avignon), dans le cadre d'opérations « Jeune Cinéma » ou dans des circuits culturels, de films reflétant un point de vue bourgeois (parfois même : fascisant) sous couvert de « nouveauté » et dotés du prestige de la censure économique (les fameux « faibles moyens »).

D'où première rupture de *Cinéthique* — et des *Cahiers* : dans la suite du texte nous nous limiterons au parcours de *Cinéthique* en tant qu'exemplaire — avec la conception du cinéma parallèle, et mise en avant du critère politique : « projeter les rares films qui allaient dans le sens de notre question : un cinéma lié à l'action révolutionnaire » (p. 26). Du même coup il ne s'agit plus simplement de diffuser, c'est-à-dire organiser la projection technique des films, mais de les « diffuser », c'est-à-dire de concevoir les films comme support d'une lutte idéologique à mener dans les appareils culturels.

Toutefois cette première rupture — essentielle — comprenait, indique *Cinéthique,* une erreur : prendre comme critère du caractère révolutionnaire et subversif des films leur matérialisme. D'où une démarcation équivoque avec un autre mouvement que le cinéma parallèle : le cinéma militant (entendons les opérations type : Cinéma Libre, etc., programmées majoritairement — bien que non sans contradictions — par une idéologie spontanéiste : informer sur les luttes, donner la caméra aux ouvriers, etc.). Démarcation équivoque, et en fait gauchiste et sectaire, plaçant « au premier rang les questions de formes, de travail spécifique du signifiant » (p. 27). En clair : la majorité des films diffusés sous le titre : films militants, était critiquée uniquement sur la base de la reprise des moyens bourgeois de spectacularisation, donc uniquement sur leur caractère non matérialiste. Critique juste quant au fond mais unilatérale et sectaire, rejetant (ne dit pas *Cinéthique,* qui parle d'opportunisme de gauche sans dire en quoi il a consisté) les aspects positifs et progressistes que pouvaient avoir ces films : le contenu politique des films. Bref la référence au matérialisme (ou comme *Tel Quel* dans une phase récente : à

la logique dialectique) constitua « un tenant-lieu de réponse à l'interpellation que nous adressait l'accentuation de la lutte de classes et non une réponse réelle » (p. 30).

D'où une seconde rupture aboutissant à analyser les films principalement sur la base de leur contenu politique, sur la base de la ligne politique qui les commande (quelle ligne ?) en passant « au crible des principes marxistes-léninistes et des besoins exigés par les tâches du moment » le discours véhiculé (p. 27). Cette rupture modifie à nouveau la pratique de « diffusion ». Il ne s'agit plus seulement de « prendre part à la lutte idéologique avec des films appropriés à cette tâche », donc de parler de lutte idéologique sans autre précision, mais de penser cette lutte sous le commandement du politique. Liquider l'équation matérialiste = révolutionnaire, revient à liquider l'autonomisation de la lutte idéologique par rapport au politique, dans la mesure où cette équation sous-entendait qu'il était possible de lutter contre les formes de l'idéologie (en reconnaissant précisément sa matérialité : pas des idées, mais des pratiques) sans lutter contre le projet politique que cette idéologie *sert.* A savoir : « pour la bourgeoisie, aujourd'hui, il s'agit (en déniant d'ailleurs qu'il y ait lutte d'idéologies), d'assurer le maintien de sa dictature sur les autres classes de la société, en consolidant toujours plus l'hégémonie de la conception bourgeoise du monde. » (p. 31.)

On en saisit facilement les implications : non seulement il n'est plus question de parler d'idéologie en général (mais toujours d'une idéologie de classe), mais *surtout :* du côté du prolétariat, il n'est plus possible de penser la lutte idéologique (destruction de l'idéologie bourgeoise, construction de l'idéologie prolétarienne) indépendamment de sa subordination consciente au projet politique : prise du pouvoir, instauration de la dictature du prolétariat. En d'autres termes : indépendamment de sa subordination à une ligne politique, et tout ce que cela implique tant sur le plan stratégique que tactique. Se trouve du même coup défait — malgré ses prétentions théoriques — tout un courant « idéologiste », visant à accorder le primat à la lutte idéologique (lutte *dans* l'idéologie), sur la base de son autonomie envers la lutte pour le pouvoir politique. Indiquons en passant, pour préciser la parenthèse, que l'autonomisation de la lutte idéologique — et tout ce que cela implique, dans la pratique, pour les agents (autonomes) de cette lutte — aboutit *forcément* à concevoir et mener cette lutte, quand bien même on insisterait sur sa matérialité, comme pure subversion. Pourquoi ? Parce que la lutte contre l'idéologie bourgeoise, n'étant pas saisie à partir de ce qui la dirige et permet qu'elle soit menée jusqu'au bout : la lutte politique, se nourrit de l'illusion qu'il est possible de renverser l'hégémonie de la conception bourgeoise, sans prise du pouvoir et sans transformation des rapports de production. Empêche donc de subordonner la subversion à la révolution, en d'autres termes : de donner un contenu révolutionnaire à l'activité subversive.

La « diffusion ».

Il s'ensuit, comme nous l'avons dit, une définition de la pratique de « diffusion » en tant que « mise en jeu idéologique, par nous-mêmes, de quelques films choisis pour des raisons très précises » (p. 25), raisons tenant principalement à leur contenu politique. Ces films sont censés servir de support à, provoquer, au cours du débat, une mise à jour des contradictions, le rôle de *Cinéthique* consistant à jouer de ces contradictions, « à les faire jouer tout en réglant leur jeu de telle sorte que ce qui apparaissait comme la position juste l'emporte, en ce moment, c'est-à-dire commence ou continue à gagner du terrain dans l'appareil où elle *retentissait* » (p. 37).

La « diffusion » est donc bien — et ne peut être que — l'exécution d'un programme de lutte idéologique, lié à un objectif précis : agrandir la

crise des appareils culturels, *mais* en préparant la lutte politique. Un débat centré sur le contenu politique des films — c'est-à-dire sur le projet politique que ces films reflètent, sur la ligne politique qui les commande — doit aboutir au renforcement d'une position juste ne prenant plus la lutte idéologique comme fin mais comme moyen, donc ouvrant sur une perspective de prise du pouvoir d'Etat. Toutefois le *mais* fait problème. *Cinéthique* reconnaît un relatif échec : impossibilité d'arriver à un débat politique au sens rigoureux. Il y a exécution d'un programme minimum : critique de l'idéologie bourgeoise, renforcement de l'idéologie prolétarienne, à partir d'un débat centré sur des points incontournables que les films, en tant que produits idéologiques, posent. Mais sans déboucher sur l'exécution d'un programme maximum : *à partir* des films, débattre des problèmes (politiques) de la révolution en France.

Est donc posée la question du lien (du : déboucher sur) entre la lutte idéologique et la lutte politique, c'est-à-dire de l'action en retour de celle-là sur celle-ci. De même que — sur un autre front — est posée de façon principale la question du lien entre la lutte économique et la lutte politique. Dans les deux cas, il est possible de percevoir le danger (économisme, idéologisme), mais le texte de *Cinéthique* laisse cette question sans réponse. En d'autres termes : *Cinéthique* pense théoriquement la deuxième rupture, mais fait silence sur son application pratique actuelle. Premier indice d'une série d'erreurs qu'il convient maintenant d'expliciter.

A l'issue de ce trop rapide survol des acquis, il est nécessaire de préciser une chose : ces acquis ne le sont pas définitivement. Une lutte incessante se joue et se jouera sur eux : des courants tels que le cinéma parallèle, le cinéma en tant que procès formel, etc., continuent d'exister et d'occuper une place dominante dans les appareils culturels. On ne fera jamais assez retour sur eux.

2. Corriger les erreurs

La première erreur de *Cinéthique* réside en une conception dogmatique de la ligne de masse. La deuxième en une conception particulariste du rôle d'une revue de cinéma à l'heure actuelle. D'autres erreurs secondaires, quant à l'analyse même de la situation, en découlent.

Précisons :

1. Le projet de *Cinéthique,* semble-t-il, revient à ceci : élaborer, pour la revue elle-même et par elle-même, une analyse de la situation actuelle dans le domaine de la superstructure idéologique. Cette analyse — dans la mesure où elle se veut concrète — se fonde, soit sur l'expérience propre, directe, des camarades de la revue, soit sur une critique des éléments d'enquête indirecte que fournissent les documents bourgeois. Dans les deux cas — bien que ce type de démarche ne doive pas être exclu —, *Cinéthique :*

— se pose comme sujet-auteur de l'analyse, opérant directement à toutes les étapes du processus de réflexion de la réalité ;

— exclut le rôle des masses, et son propre rôle envers les masses : concentrer leurs idées ;

— donc : rejette la ligne de masse en tant que méthode de connaissance.

Le texte qui nous occupe ici (« Pratiques de diffusion ») se présente explicitement comme une systématisation de l'expérience de la revue, excluant d'emblée l'apport de la pratique des masses en ce domaine, et notamment des éléments relativement actifs, et posant — telle est la démarche du texte — que *Cinéthique* n'a à apprendre que d'elle-même et par elle-même. Il s'ensuit une tentative de généralisation d'une expérience

particulière qui, automatiquement, laisse de côté de nombreux aspects de la réalité et donc conduit à des conclusions hâtives et en partie erronées (unilatérales).

En outre : excluant le rôle des masses dans le processus d'élaboration des idées justes, *Cinéthique* aboutit à minimiser leur rôle actuel dans le processus de transformation de la réalité. L'accent est mis sur « la force intrinsèque de l'idée vraie », et donc sur l'action de l'avant-garde conçue comme absolument déterminante. La définition même que propose *Cinéthique* de la « diffusion » éclaire cette conception : « mise en jeu idéologique *par nous-mêmes* de films ». Le rôle de la revue est de mettre en jeu, de régler le jeu des contradictions de telle sorte que la position juste l'emporte. Le sujet-auteur de l'analyse est en même temps l'élément principal de la transformation de la situation analysée, grâce à la vertu anticipatrice (p. 37) de la théorie.

Qu'entend-on par : force intrinsèque de l'idée vraie ? Ceci : l'idée vraie est intrinsèquement, en elle-même, parce que vraie, une force. Déformation de la thèse marxiste-léniniste selon laquelle les idées justes deviennent, dès qu'elles pénètrent dans les masses, une force matérielle capable de transformer la société et le monde. Quelles différences entre ces deux thèses ?

— d'abord : l'idée ne constitue pas en elle-même une force. Elle ne devient une force (matérielle) qu'à partir du moment où elle pénètre les masses, et se transforme en pratique. Il s'ensuit que le rôle déterminant est joué, non par les porteurs principaux de la théorie (l'avant-garde), mais par les acteurs principaux de la pratique (les masses). Si les marxistes insistent sur la pratique, c'est en vertu de son pouvoir réel de transformation du monde, auquel aucune idée ne peut se substituer ;

— ensuite : l'idée vraie doit, pour devenir une force, pénétrer les masses. Mais en vertu de quoi le peut-elle ? En vertu de sa pure véracité ? En réalité, l'idée juste est capable de pénétrer les masses pour une raison simple : parce qu'elle est issue de la pratique des masses, en constitue l'expression concentrée. Parce qu'elle ne fait que retourner à son lieu premier d'émission : la pratique, qu'elle éclaire d'un jour nouveau. Certes, cette idée est relativement vraie, en ce sens qu'elle constitue un reflet approximativement fidèle de la réalité. Mais elle est surtout juste, en ce sens qu'elle est susceptible de guider la pratique, de permettre la transformation du monde, dans un sens déterminé, *conformément aux intérêts du prolétariat,* intérêts qu'elle reflète, en reflétant la réalité. Rôle dirigeant de la théorie, rôle déterminant de la pratique.

Les camarades de *Cinéthique,* faute de saisir le rôle des masses dans l'élaboration de la théorie, des idées, et donc de comprendre la raison simple pour laquelle ces idées peuvent pénétrer les masses, sont contraints d'insister, de façon unilatérale, sur la scientificité de la théorie et sa force intrinsèque, et donc sur le rôle de l'avant-garde. Cette attitude se révèle clairement dans la conclusion de leur article : « Expression condensée (en même temps que décentrée puisqu'inscrite ailleurs) de l'expérience que nous accumulions de séance en séance, ces textes (de *Cinéthique)* étaient nécessairement en avance sur ce qui allait s'articuler en public » (page 37). La théorie devançait la réalité et, mise en action par la revue elle-même, se voit dotée d'une force, d'un pouvoir décisif[1]. Elle est la position juste qui va retentir dans l'appareil culturel. Erreur énorme : la résolution progressive des contradictions dans un sens prolétarien — et partant la tentative de destruction des appareils idéologiques actuels — est conçue comme étant le fait de la théorie elle-même, de l'idéologie marxiste-léniniste. Sans voir qu'une idéologie sans supports est une pure abstraction. La destruction des appareils idéologiques sera le fait des masses elles-mêmes. Ce sera, c'est déjà une lutte de classes concrète et non une pure lutte entre idéo-

1. Certes, il est vrai que la théorie, dans la mesure où elle reflète l'essence des phénomènes, les lois de leur mouvement, anticipe sur la réalité. Mais ce pouvoir anticipateur ne constitue pas en soi un pouvoir transformateur qui permettrait aux porteurs de cette théorie d'intervenir « en maîtres » (et de penser, comme le font les camarades de *Cinéthique,* les erreurs comme : défaut de maîtrise).

logies. Et la position juste ne commence à gagner du terrain qu'en tant que l'idéologie prolétarienne pénètre les masses et suscite, de leur part, un début de rebellion, non seulement contre les pratiques idéologiques dominantes mais aussi contre le pouvoir de ceux (c'est-à-dire, à travers eux : de la bourgeoisie dans son ensemble) qui cherchent à les imposer. D'où des différences notables dans l'appréciation de la situation.

Différence notable surtout quant à l'analyse du lien entre la lutte idéologique et la lutte politique.

Certes il faut se démarquer radicalement des conceptions anarchistes selon lesquelles le pouvoir est partout, en tous lieux, et donc à prendre — à la base et dans l'action — de façon morcelée. Fameuse thèse du grignotage. La théorie marxiste, là-dessus, est sans équivoque : l'essentiel est le pouvoir politique, le pouvoir d'Etat. La prise du pouvoir politique conditionne notamment la prise du pouvoir idéologique. Donc il n'est pas question d'autonomiser la lutte dans les appareils idéologiques en rêvant de leur conquête actuelle. Toutefois cette lutte est importante car elle permet, par la critique active des pratiques idéologiques dominantes, et par la lutte contre les serviteurs de la bourgeoisie chargés de les imposer, d'opérer des « révélations politiques ». C'est-à-dire, en partant des luttes concrètes qui se mènent dans ces appareils, en en prenant la direction, montrer que leur aboutissement passe par une transformation radicale de la société dans son ensemble et poser, à cette occasion, les problèmes généraux de la révolution prolétarienne en France. Faute d'une telle démarche, soit l'on s'épuise à vouloir provoquer des débats politiques tout en négligeant le combat spécifique dans les appareils idéologiques ; soit l'on s'en tient à un point de vue réformiste fondé sur l'illusion d'une prise du pouvoir dans ces appareils, tout en laissant « à d'autres » le combat politique (entendons : à la petite-bourgeoisie la lutte idéologique, au prolétariat la lutte politique). Les camarades de *Cinéthique*, tout en critiquant justement cette dernière position, restent dans l'alternative. On peut voir, sur un exemple précis, l'incidence de cette différence de perspective : la question du « public ». L'analyse qu'en fait *Cinéthique* (pages 29 et 35) porte essentiellement sur des diverses idéologies qui s'affrontent au cours du débat (« affrontement d'idéologies politiques les plus diverses ») et conclut sur « l'hétérogénéité du public ». Cette analyse comporte des aspects justes, mais elle est programmée par la conception cinéthicienne de la « diffusion » comme simple mise en jeu idéologique. Il en ressort forcément la vision d'un public hétérogène au regard des diverses idéologies qui s'affrontent.

Mais si l'on pose la question du public autrement, en partant des combats concrets qui se jouent à l'occasion de ces joutes oratoires (qui a droit à la parole, pour qui, contre qui) et des intérêts qui s'y trouvent reflétés — donc en rattachant l'analyse du public à une analyse économique et politique de classe — on en vient à préciser quel est le camp du peuple et le camp des ennemis, et à adopter une stratégie visant à isoler la droite, gagner le centre. L'affrontement au sein des appareils culturels n'est plus un affrontement simplement entre ces idéologies, mais à cette occasion, un affrontement entre classes ayant un enjeu concret : le pouvoir. Poser la question : qui règne dans ces appareils et pour quelle raison ? D'où découle le : comment ce règne est assuré (non sans contradictions).

L'hétérogène, sous couvert de libéralisme, y assure une fonction : dissimuler l'homogène (la lutte des classes et le partage essentiellement en deux camps antagonistes).

On sait l'enjeu réel de la lutte sur le front des appareils culturels actuellement : dans la mesure où la petite-bourgeoisie compose la majorité du public, s'appuyer sur les contradictions qui l'opposent à la bourgeoisie et trouvent à se manifester de façon privilégiée dans le domaine de l'idéologie, pour scinder la petite-bourgeoisie en deux. Autrement dit : rallier la

majorité d'entre elle à la lutte du prolétariat, ralliement non purement subjectif mais reposant sur des bases objectives. La lutte révolutionnaire du prolétariat est *seule* à même de résoudre de façon durable, en les dirigeant, les luttes de la petite-bourgeoisie. Voilà, de façon très générale, la question (à laquelle il faut répondre) que pose le lien entre la lutte idéologique et la lutte politique. Inutile de dire qu'une foule d'autres questions s'y rattachent.

2. Sur la conception particulariste que les camarades de *Cinéthique* ont du rôle d'une revue de cinéma, nous dirons juste deux mots, puisqu'elle constitue l'aboutissement logique de ce qui précède. En gros : *Cinéthique* vise à faire passer son intérêt particulier pour l'intérêt général. Ceci ressort de la démarche même exposée dans l'article : démarche autocritique, sans critique, où l'on voit se développer l'auto-transformation des positions de la revue (dont on a vu que, par une surestimation du rôle de l'avant-garde, elle portait en elle la transformation de la réalité même) en dehors d'une analyse générale de la lutte sur le front culturel.

Sur ce point il faut être très précis : les interventions que nous pouvons effectuer en tant que revue, donc en tant qu'appareil visant à se mettre au service de la lutte du prolétariat et de ses alliés, doivent être conçues dans le cadre d'un front révolutionnaire de masse, dont les bases politiques restent à définir. Concrètement, cela signifie : faire dépendre notre intervention du *travail prolongé* qui est mené ou à mener au sein des appareils culturels, travail spécifique porteur d'un universel (celui-là même qui précisément est à définir et dont nous n'avons, dans ce texte, fait qu'esquisser à peine les grandes lignes).

Penser cette dépendance (et la dépendance en retour du travail prolongé effectué localement vis-à-vis d'une vision d'ensemble que la revue est susceptible d'apporter), c'est déjà poser comme principal actuellement le problème de l'enquête. Rompre avec le particularisme revient à poser la question : quelle est la situation et quel rôle pouvons-nous y jouer ?

(A suivre le mois prochain : *3. Pour une nouvelle problématique.)*

Philippe Pakradouni.

Groupe 3 :
Les acquis théoriques.

Premier bilan du groupe.

1. Le mouvement de redéfinition et de transformation de la ligne des *Cahiers,* et de leur pratique, tel que l'a amorcé le précédent numéro, a posé le problème de l'actif de leur travail des dernières années : de ce travail dont nous opérons actuellement la critique, qu'est-ce qui est utilisable immédiatement, qu'est-ce qui est transformable, que faut-il rejeter ? Autrement dit, comment appliquer, à l'étape présente (théorique et pratique) de la revue, le principe de l'assimilation critique ?

La nécessité et la possibilité de cette assimilation ont été postulées à plusieurs reprises dans les textes récents des *Cahiers.* Ainsi dans le compte rendu d'Avignon : « *Il ne s'agit pas d'annuler toute portée possible à ce travail, l'erreur n'étant pas de le mener, ni de continuer à le mener, mais de le privilégier et de le théoriser comme travail révolutionnaire et non comme* moment *critique à dépasser nécessairement.* » (n° 241, p. 11). Et plus récemment, dans la plate-forme : « *Aussi est-il nécessaire de faire le point, de redéfinir les principes généraux qui doivent guider notre travail, afin de corriger les erreurs de notre pratique passée, en en consolidant les acquis (nous reviendrons sur la question de ces acquis : bien que le révisionnisme n'ait pas cessé en fait d'être dominant dans la revue, une lutte a été engagée contre lui, qui a produit des effets nettement positifs)* » (n° 243/243, p. 8).

Ces textes avaient pour commune caractéristique d'affirmer a priori l'existence, l'utilité de tels acquis (non sans mettre sous ce terme des contenus éventuellement différents : acquis théoriques, idéologiques, politiques ?), sans s'y étendre longuement. D'où la création d'un groupe spécifique.

2. Bien que sa tâche (« les acquis des *Cahiers* ») n'ait pas été dès le départ précisée ni délimitée, ce groupe a fonctionné dès sa constitution en s'efforçant au moins d'appliquer quelques principes directeurs, découlant d'ailleurs directement des principes que rappelle la plate-forme, et des objectifs qu'elle assigne à la revue :

— le premier principe est de ne pas cultiver la théorie pour la théorie. Un des défauts marquants de la pratique des *Cahiers* ces dernières années était en effet d'avoir vis-à-vis de notre propre travail une attitude complaisante, égocentrique, comme s'il trouvait à la fois sa source et sa fin en lui-même. Il faut avoir sans cesse en vue, au contraire, l'utilité directe de notre travail, mettre tout avancement de ce travail au service des autres groupes de la

revue, au service de tous les camarades qui utilisent la revue à un titre ou un autre, et, en dernière analyse, au service des masses[1]. Il est évident que pour remplir cette exigence, il nous faudra avoir une connaissance plus nette et plus approfondie des besoins et de la demande des masses : connaissance que nous ne pourrons acquérir qu'au fur et à mesure du développement de notre pratique de contacts, d'enquêtes et de bilans. Il faut cependant en tenir compte sans attendre, sur la base de notre expérience actuelle (nous ne partons pas non plus tout à fait à zéro sur ce point, notamment grâce aux contacts déjà opérés avec des camarades animateurs ou enseignants).

— le second principe est de mettre la politique au poste de commandement. Principe si général qu'il risque de passer pour un énoncé tout fait et ressassé, mais qui revêt en l'occurrence un sens précis : dans l'étude des acquis théoriques des *Cahiers*, il n'est pas question d'adopter une attitude neutre, se fondant sur une soi-disant « scientificité » de ces acquis. Les textes, même les plus purement théoriques, publiés par les *Cahiers*, mettent en jeu une position et un point de vue de classe qu'il faut caractériser et critiquer si l'on veut en dégager le noyau rationnel.

— le troisième principe est d'avoir le souci de la compréhensibilité. Sous le prétexte (parfois justifié, certes) de l'avance de notre travail sur l'état moyen de la réflexion cinématographique, de son caractère avant-gardiste[2], de la nécessité de forger un style et un vocabulaire adéquats à des concepts relativement neufs, nous avons trop souvent adopté une attitude élitaire : par exemple en écrivant des textes allusifs, se référant sans parfois même les nommer à des travaux (subjectivement) prestigieux et (objectivement) difficiles (Lacan, Schefer, Kristeva, Derrida...) ; par exemple encore en adoptant un style chantourné qui, sous couleur de *dérive signifiante* ou de *souci de l' « écriture »*, ne pouvait généralement que brouiller la compréhension des textes. Nous nous sommes souvent retranchés à ce sujet derrière des raisonnements purement défensifs, du genre : « ceux qui attaquent notre illisibilité ne sont, au fond, pas plus lisibles que nous, ils ont eux aussi leur jargon », ou : « certes, lire les *Cahiers* est difficile, mais lire, c'est une pratique spécifique, et il est réactionnaire de ne pas exiger du lecteur qu'il ne conçoive pas sa lecture comme un travail », ou encore : « cette difficulté de lecture est inévitable, fatale ; elle tient à la nouveauté et à la difficulté intrinsèque des concepts que nous exposons ». Il est vrai que les attaques qui nous étaient portées sur ce point étaient le plus souvent droitières (donc aucunement de nature à nous aider à envisager une transformation de notre pratique de l'écriture), et que face à elles nous avons eu partiellement raison d'insister sur la nécessité d'un *travail de lecture :* nous ne prétendons pas donner aux lecteurs des textes tout mâchés, il faut aussi qu'ils y mettent du leur, qu'ils les confrontent à leur expérience propre, qu'ils les critiquent — encore faut-il pour cela qu'ils puissent y accéder sans des efforts surhumains. Ce que nous remettons en question, par contre, ce sont toutes les assimilations (déterminées par une lecture abusive et unilatérale de textes de Freud et Lacan) entre travail d'écriture et « travail de l'inconscient »[3], et de façon générale, tous les effets d'ordre seulement littéraire ou « signifiant »[4].

Ce troisième principe découle du premier ; tenter de définir et d'approfondir l'acquis des *Cahiers* n'a de sens en effet que si l'on pense la destination d'un tel travail : non pas l'alimentation, en circuit fermé, d'autres « découvertes » théoriques, mais un instrument au service, pour l'instant encore largement indirect, des masses, et au service immédiat des camarades engagés dans la lutte idéologique sur le front culturel, qu'ils soient enseignants, cinéastes, animateurs, militants. Toutefois, un travail de cette sorte n'ayant jamais été entrepris ici, puisque chaque texte a toujours amené avec lui sa problématique, sa terminologie, ses concepts, il est clair qu'il aura *aussi*, secondairement, des effets clarificateurs et productifs pour notre propre pratique de

1. Comme nous l'avons expliqué par ailleurs (voir la plate-forme du n° 242/243, et la critique de cette plate-forme, ci-dessus), s'il n'est pas question, eu égard à leur histoire, que les *Cahiers* prétendent au stade actuel s'adresser directement aux masses, et s'il est obligatoire pour eux de tenir compte de l'existence de fait d'éléments-relais, il ne faut pas pour autant perdre de vue que la finalité de notre travail est *dès maintenant* de nous mettre au service des masses, de chercher à connaître leurs besoins, et de les aider à y répondre.

2. Du point de vue théorique ; mais n'avons-nous pas eu, nous aussi, souvent la tentation d'assimiler « avant-garde » théorique et avant-garde politique ?

3. Nous y reviendrons nécessairement en examinant dans « nos » acquis l'apport de la psychanalyse.

4. Ce qui ne veut nullement dire, bien évidemment, que nous allons dorénavant nous appliquer à écrire mal exprès, ni chercher à « faire populaire ».

la critique et notre propre perfectionnement théorique (l'un et l'autre continuant à faire partie de nos tâches).

3. Nous avons déjà noté l'imprécision et les difficultés de la tâche assignée au groupe. Dans la mesure même où aucune synthèse rationnelle n'en a jamais été effectuée, la notion même d'acquis reste indistincte : qu'est-ce qui est véritablement *acquis,* qu'est-ce qui, au contraire, n'est encore que le dessin d'une problématique, où une base conceptuelle plus ou moins schématique reste à travailler et à transformer ?

De plus, lesdits acquis sont le plus souvent à l'état diffus, au fil des textes, et se situent, selon les cas, à des niveaux d'intervention et dans des champs très différents : historique (les origines du cinéma, l'histoire de la représentation, la filiation peinture-cinéma), idéologique (par exemple, la notion de cinéma « moderniste » comme reflet caractéristique de la conception du monde petite-bourgeoise), formel, voire technique...

Enfin, la difficulté de définir les concepts utilisés, concepts souvent importés de façon plus ou moins réglée (et parfois plus ou moins analogique) à partir d'autres champs, l'essentiel de l'apport des *Cahiers* étant dans cette « adaptation », et dans l'application de concepts éprouvés par ailleurs (tels ceux de *texte,* de *signifiant,* de *scénographie...*) au champ du cinéma. Le terme « acquis » recouvre donc à la fois des acquis spécifiques (de la théorie du cinéma) et non spécifiques (une certaine utilisation du concept d'Appareils Idéologiques d'Etat, par ex.) ; des acquis propres aux *Cahiers* mais aussi des acquis plus généraux de divers travaux théoriques récents.

Ces distinctions, si elles ne peuvent simplifier la tâche, restent cependant, en droit et en fait, secondaires : nous l'avons déjà souligné, la question des acquis n'est pas soluble par un simple retour de notre part sur les textes que nous avons écrits et publiés. Ce qui est premier, et dont il faut partir, ce sont les besoins objectifs des masses en matière de théorie du cinéma, et, dans l'immédiat, les acquis théoriques dont ont besoin les camarades engagés dans la lutte sur le front culturel — que ces acquis aient été élaborés principalement, secondairement, ou pas du tout, dans les *Cahiers.* Bien entendu, il ne s'agit pas de prétendre que nous avons une connaissance exhaustive de toutes les avancées théoriques des dernières années ; nous avons, par contre, *acquis* une certaine expérience dans l'application de certains concepts, leur mise en jeu, et c'est cette expérience qui nous permettra de faire les premiers pas vers une plus grande systématisation.

4. Le groupe a commencé son travail en tentant, très empiriquement, un recensement des problématiques théoriques, et des concepts afférents, qu'on peut dégager des textes des dernières années de la revue. La première caractéristique de ces textes est leur éclectisme, ou du moins la très grande diversité de leurs objets et de leurs approches (ceci à mettre en rapport avec le libéralisme absolu qui a régné aux *Cahiers,* sous la forme de l'entière liberté laissée aux rédacteurs d'écrire ce qu'ils voulaient sur ce qui leur plaisait, sans se soucier ni d'une ligne générale de la revue, ni a fortiori des besoins réels de ses lecteurs, et encore moins de ceux des masses). Cependant, malgré l'absence de continuité logique autre que subjective dans laquelle ont été abordés les problèmes, il est possible de définir schématiquement les thèmes qui ont été mis en jeu principalement dans les *Cahiers* ; à savoir, essentiellement :

— la place du spectateur, son « interpellation en sujet » par le film, étudiées à partir de catégories psychanalytiques comme celles de *sujet* ou de *signifiant,* mais aussi en rapport avec le développement de la théorie des A.I.E.

— le rapport du film au réel : la représentation, l'effet de réel, et corrélativement, les particularités de la *scène* cinématographique (notions de *scéno-*

graphie, étudiée dans le prolongement de sa définition en théorie de la peinture, d'*espace hors-champ*, etc.) et les fonctions du montage.

— la structure du récit, étudiée à partir de notions sémiologiques (point à vrai dire assez peu développé dans les *Cahiers*, en raison de notre méfiance envers les effets réducteurs de certaines analyses « structuralistes » s'arrêtant à un découpage fin des œuvres, sans en saisir toujours toutes les déterminations).

— le statut du personnage, et notamment la question fondamentale, développée à partir des écrits de Brecht, de l'identification et de la distanciation.

Il va de soi que ce n'est pas là établir un cloisonnement étanche, et que tous ces problèmes se recoupent inévitablement. Ainsi par exemple, la question, récemment abordée dans les *Cahiers* (à propos du Groupe Dziga-Vertov), du *référent*, met-elle en jeu, à des degrés divers, chacune des différentes problématiques qu'on vient de distinguer. Nous essaierons de revenir, dans les prochains numéros, sur chacune de ces questions, et de faire à chaque fois le point le plus synthétiquement possible, compte tenu de tous les principes énoncés ci-dessus.

5. Mais, comme on l'a déjà rappelé, il n'est pas pensable de définir ces acquis sans les reprendre (et les transformer) dans la pratique. Relancer la théorie dans et par la théorie, sans sortir d'un même cercle spéculatif, ne saurait permettre en effet de distinguer ce qui est utilisable de ce qui n'est que construction abstraite. Etant données la nature de la revue et les tâches qu'elle s'est fixées, les pratiques en question sont les suivantes :

— la critique de films : c'est évidemment le plus simple, puisque c'est une activité de longue date des *Cahiers* ; c'est dans cet esprit qu'on pourra lire ci-dessous deux textes brefs, sur *Beau Masque* et *Family Life* (issus entre autres de discussions avec les étudiants du Département de Cinéma de Paris 3). Cette pratique ne peut évidemment suffire, le risque subsistant ici de refaire de la critique de cinéma trouvant en elle-même sa propre fin.

— l'enseignement : le réinvestissement des acquis théoriques des *Cahiers* n'y est pas systématique, précisément dans la mesure même des difficultés, déjà signalées, qu'il y a à cerner précisément ces acquis ; cependant, on peut attendre de cette pratique un élargissement rapide du groupe, ou à tout le moins, une définition plus précise de son travail.

— l' « animation culturelle » : les enquêtes que nous avons déjà entreprises, et continuerons d'entreprendre, dans ce domaine, doivent porter entre autres, en ce qui concerne la question des acquis, sur une définition des difficultés théoriques objectives rencontrées dans leur travail par les animateurs, en tant qu'elles peuvent refléter les besoins des masses.

— la fabrication de films.

Le travail du groupe informe donc celui de tous les autres groupes de travail des *Cahiers*, et en est, inversement, largement dépendant. Ce groupe est donc probablement appelé, dans un avenir proche, à transformer sa composition, son objet et ses méthodes de travail.

Jacques Aumont.

Sur *Family Life*
(de Kenneth Loach).

Depuis quelques années (1968), impossible pour la bourgeoisie de cacher la crise idéologique qui la secoue. Cette crise s'exprime par de multiples « remises en question », « contestations », « révoltes spontanées, plus ou moins théorisées » dans les endroits où cette idéologie domine, et domine matériellement, c'est-à-dire dans et par les Appareils Idéologiques d'Etat (A.I.E.).

Cette crise ouverte devient du même coup un *enjeu*. Il s'agit pour la bourgeoisie de prendre en charge (dans le réel et dans la théorie) ces révoltes et, soit en les minimisant (il s'agit d'une simple contestation), soit en les radicalisant (il s'agit d'une soif métaphysique d' « autre chose »), de les empêcher de déboucher sur une perspective révolutionnaire. Entre Pompidou qui met tout sur le compte d'une « crise de civilisation » et ceux qui voudraient faire du fou un héros de notre temps, il y a certes une différence, mais pas un abîme. Il y a deux façons de refouler la politique : en n'en parlant jamais, en disant qu'elle est partout.

Ces mouvements de révolte, de « ralbol », qui les *prend en charge ?*

Des intellectuels progressistes, pourtant formés à les réprimer et qui expriment leurs revendications (plus ou moins théorisées) sur le mode propre à la petite-bourgeoisie : *plus de* (plus de liberté, plus de vérité, plus de sexe, etc.). Le point de vue petit-bourgeois se caractérisant en ceci qu'il essaie toujours de retourner les mots d'ordre de la bourgeoisie contre elle-même, *de la prendre au mot.* Ainsi, Roland Barthes, finalement complice de ce qu'il a inlassablement démasqué, privilégie la subversion contre la révolution, la subversion se plaçant entièrement sur le terrain de l'adversaire. Ainsi, l'infiltration de l'idéologie petite-bourgeoise dans les rangs du P« c »F se traduit par l'accent mis sur le seul aspect quantitatif (plus de démocratie, plus de bien-être), etc.

Prendre la bourgeoisie au mot, c'est exiger qu'elle soit, dans les faits, fidèle à son idéologie, aux valeurs qu'elle a promues, c'est mener la lutte idéologique en mettant l'idéologie — non la politique — au poste de commandement. On peut expliquer ainsi que dans la description minutieuse et fascinée des A.I.E., la petite-bourgeoisie se sente comme un poisson dans l'eau.

Car cet enjeu est aussi un *jeu*. Il suffit d'étudier le fonctionnement d'*un* appareil idéologique (comme nous avons tenté de le faire avec la télévision, sur « A armes égales »[1]) pour se rendre compte qu'il n'est jamais séparable des autres appareils, que chaque appareil sert à reconduire tous les autres,

1. Voir *Cahiers du Cinéma*, nº *236-237.*

« à faire de la représentation pour eux ». Un exemple : au moment où Arthur Conte élimine des émissions « culturelles » (« Vive le cinéma » par exemple) à la télévision et met l'accent sur les variétés et le sport, il est important de faire croire que tous les chanteurs sont des fanatiques du sport et que tous les sportifs ne rêvent que de chant. *Un tel phénomène de renvoi* sert à faire l'économie d'une analyse. Toute structure de renvoi a d'abord pour effet de justifier les deux termes du renvoi.

Ainsi est-il possible de faire un film entier sur la manière dont un A.I.E. s'articule à un autre sans avoir avancé d'un pouce dans la compréhension de *ce qui les justifie tous les deux,* de leur fonction globale, politique. Le point fort de *Family Life* est de montrer avec une grande précision comment s'effectue la prise de relais entre la famille et l'institution psychiatrique[2]. Mais le fait d'avoir montré comment s'effectue le relais semble dispenser K. Loach d'interroger les deux termes. Et nous pensons que ce n'est pas un hasard. Le film en posant la famille comme cause première et la schizophrénie comme conséquence ultime est d'autant plus évasif sur l'analyse des A.I.E. (leur rôle politique) qu'il est précis, documentaire, sur leur articulation, sur la manière dont on passe de l'un à l'autre.

Cette articulation, ce va-et-vient, est montré comme ce qui arrive à un *sujet,* passant d'une scène à une autre (chaque appareil est structuré comme une scène, avec ses coulisses et ses voyeurs). Nous nous trouvons là devant une constante idéologique de ce genre de films : la lutte, la révolte, au sein d'un A.I.E. est *exclusivement* saisie comme un cas particulier de la contradiction Individu/Société. Or, cette contradiction, si elle reflète assez justement sur le plan idéologique la façon dont la petite-bourgeoisie, à partir de sa situation de classe, pose les problèmes de *toute* la société, est aussi bien à la racine d'une idéologie de droite (le flic de Melville est un solitaire, un marginal) que d'une idéologie progressiste. Cette ambiguïté va peser d'un poids très lourd sur la prise en charge des révoltes.

Family Life est un film efficace mais dont l'efficacité est ambiguë. Il y a d'un côté la vieille machinerie (un certain type de fiction, que nous avons définie ici comme « moderniste »[3], reposant sur l'opposition Individu/Société et Embrayeur/Système), de l'autre, du carburant neuf (l'antipsychiatrie comme courant de pensée à la mode, l'asile comme scène longtemps refoulée du cinéma, le schizo comme personnage principal). Or il est clair que le spectateur est bouleversé par la vieille machinerie et met son émotion sur le compte du carburant neuf. Il y est d'autant plus aidé qu'il a peu de moyens de se *prononcer* sur ce carburant pour la double raison qu'il voit « pour la première fois à l'écran » ce dont il est — dans la vie — plus ou moins radicalement *séparé.* Un film comme *Family Life,* s'il veut donc faire le plein de son public petit-bourgeois, doit résoudre le problème suivant : comment faire que le public reconnaisse ce qu'il ne connaît pas, peu ou mal ? La réponse consiste à montrer ce que le spectateur est bien près de reconnaître. Exemple : la scène de l'électrochoc. Elle est destinée à susciter la réaction « C'est donc comme ça que ça se passe ! » plutôt que « C'est bien ça ! » ou que « Qu'est-ce que c'est ? ». La marge d'efficacité du film est plus mince qu'il y paraît : elle repose sur le savoir supposé d'un public très précis. Ce savoir supposé, ce n'est pas un savoir incomplet que l'on pourrait approfondir, c'est du savoir déjà disposé en vue de la fiction et d'autant « meilleur conducteur de fiction » qu'il n'a pas à se désigner, à dire d'où il vient.

C'est ce qu'on pourrait appeler la « soumission de l'enquête à la fiction ». L'enquête : le choix du sujet, le travail de K. Loach en accord et en collaboration avec des antipsychiatres. La fiction : les entrées et les sorties de Janice, son héroïne, vomie d'un endroit, avalée par un autre, parcourant de la famille à l'institution les étapes de sa carrière de malade.

2. Nous n'ignorons pas que l'institution psychiatrique entre plus précisément dans la catégorie d'Appareil Répressif d'Etat. Rappelons qu'Althusser (« Idéologie et Appareils Idéologiques d'Etat » dans *La Pensée* n° 150) distingue les A.R.E. des A.I.E. en ce que les premiers fonctionnent surtout à la violence (et secondairement à l'idéologie) et les seconds surtout à l'idéologie (et secondairement à la violence). Or *Family Life* est un film extrêmement discret, allusif, abstrait en ce qui concerne la dimension purement répressive de l'institution, préférant mettre l'accent sur la dimension idéologique (comment l'appareil fait en sorte que — c'est là le but de la psychiatrie — le malade accepte sa maladie et, dans le cas de la schizophrénie, *l'assume* comme signe de son « élection »). Là aussi : mise de l'idéologie au poste de commandement.

3. Voir *Cahiers du Cinéma* n° 232.

En ce sens, il n'est pas paradoxal de dire du film qu'il est hollywoodien en ce qu'il décrit l'envers et la limite du star system dans les termes mêmes du star system : indifférente aux décors qu'elle traverse, la star, objet du désir de tous (y compris de ceux qui lui veulent « du bien ») ne peut ni ne veut répondre à ce désir et sauvegarde son autonomie douloureuse et crispée.

Et c'est à force de privilégier l'aspect « carrière » sur l'aspect « maladie » que K. Loach doit évacuer de son film tout ce qui pourrait détourner l'attention de la carrière, c'est-à-dire de la contradiction individu/système, contradiction par rapport à laquelle le spectateur est appelé à jouer un rôle tantôt d'arbitre, tantôt de voyeur.

Car il est clair qu'un minimum de visée politique dans l'exposé du « cas Janice » aurait contraint le cinéaste à ne pas penser l'institution, les médecins, les infirmiers (et les contradictions où ils sont pris) comme étapes et faire-valoir sur le « chemin de croix » de Janice, mais à prendre au sérieux la mission qu'il semble s'assigner : information, description, popularisation des luttes. Bref à ne pas avoir peur « d'apprendre quelque chose au spectateur ». Au lieu de quoi il le reconduit dans une attitude de jouissance, même horrifiée. Tantôt face au spectacle dérisoire et accablant des parents névrosés, le spectateur est mis dans une situation de psychanalyste. Tantôt, face au comportement imprévisible de Janice, il est mis dans une situation de voyeur, de dégustateur de poésie sauvage (le jardin peint en bleu).

Ces manques au niveau de l'enquête (description rapide, schématique, voire idyllique de l'institution, manque complet d'inscription de son aspect répressif, silence sur les contradictions entre soignants et soignés, soignants entre eux, soignés entre eux — toutes choses qui ont exposées par les antipsychiatres eux-mêmes et qui auraient pu sans dommage figurer dans le film. Cf. la relation de l'expérience du pavillon 21 dans « Psychiatrie et antipsychiatrie » de David Cooper) ont une détermination politique. Nous disions au début de ce texte que l'enjeu d'un film comme *Family Life* était de prendre en charge une lutte dans des appareils idéologiques en empêchant dans le même temps de penser cette lutte politiquement. Comment ?

Fait tout entier et complaisamment du point de vue du sujet petit-bourgeois, *Family Life,* dans une sorte de raccourci qui est la réponse à la question, met en scène deux appareils qui sont aussi les deux bouts d'une chaîne. Il s'agit des deux appareils qui se situent au début et à la fin de la « vie autonome du sujet », qui constituent cette vie autonome (la famille) ou qui en constatent et en parachèvent l'échec (l'institution) : bref, les appareils spécialisés dans « la fabrication du moi », et, en tant que tels, les plus lourds de promesse et de menace pour le sujet petit-bourgeois. Entre les deux bouts de cette chaîne, il n'y a que mépris (marqué un moment par le personnage de Tim) pour les autres personnages, pris dans d'autres appareils, ayant accédé — au prix de la névrose — à une « vie autonome ». La névrose des parents (réduits d'ailleurs au refoulement sexuel) ne concerne le film qu'en tant qu'elle est cause de la psychose de leur fille : mais elle-même tombe du ciel[4].

Et de même que la lutte des classes n'est pour rien dans l'histoire de Janice puisque c'est avec la famille que tout le mal commence et que la cause d'une famille ne peut être qu'une autre famille, elle n'entrera pour rien dans son éventuelle guérison. Celle-ci apparaîtra comme le résultat du développement autonome d'une thérapeutique. Thérapeutique qui elle-même consiste à ne pas entraver le développement autonome du symptôme schizophrénique. Pour le personnage de Donaldson et ce qu'il représente dans le film (l'antipsychiatrie), la cure n'est jamais que le redoublement théorisé, la justification, du symptôme. Ce qui revient :

— à ne jamais interroger le caractère de classe de ce symptôme,

— à lui conférer au contraire une valeur universelle.

4. N. Poulantzas (in Préface à « *L'internationale communiste et l'école de classe* » de D. Lindenberg) désigne bien cette erreur : « Il ne s'agit précisément pas, dans ce cas, comme certains débats actuels ont pu le faire croire, d'une alternative famille-école dans l'ordre de causalité ; il ne s'agit même pas d'un couple famille-école comme fondateur premier de ces effets de distribution. Il s'agit bel et bien d'une *série de relations* entre appareils qui plonge ses racines dans la lutte des classes. » (p. 15).





Ce qui constitue le symptôme schizophrénique de Janice (le repli sur soi, le délire comme seul moyen d'échapper au « piège » que représente l'institution, la maladie comme meurtre rituel, sacrifice auquel la victime consent pour permettre aux autres de renaître) constitue du même coup le modèle de la guérison pour *toute* la société. Issue miraculeuse qui consiste à créer des appareils idéologiques *réussis* où la revendication petite-bourgeoise ne soit plus entravée : plus de famille (une « vraie » communauté), plus d'autonomie (une « vraie » solitude), etc. Quant à la lutte de classes intense qui accompagne nécessairement toute transformation dans un appareil idéologique, il manque à K. Loach, pour l'inscrire positivement, d'ajouter à ses appareils idéologiques le E de *l'Etat.*

Serge Daney et Jean-Pierre Oudart.

Sur *Beau Masque*

(de Bernard Paul).

1. Le film se réfère d'abord au roman écrit en 1954 par Roger Vailland, alors membre du Parti Communiste depuis quatre ans. Mais, malgré le satisfecit décerné au réalisateur par Mme Elisabeth Vailland[1], cette référence fait bon marché de transformations majeures opérées par le passage du livre au film :

— le roman, à la trame assez complexe, répartissait également sa fiction et ses descriptions entre, d'un côté, prolétariat, semi-prolétariat et petite bourgeoisie (soit : les ouvriers de l'usine Empoli, les ouvriers-paysans, les paysans), et de l'autre, la grande bourgeoisie (les familles Empoli et Letourneau) ; les personnages et leur psychologie, les intrigues amoureuses, multipliées, menaient leur chemin romanesque, sans oblitérer la description et l'analyse des forces de classe en présence (c'était aussi, sans doute, un des défauts du roman : l'artificiel de ce placage de l'un sur l'autre). Le film, à l'inverse, parle essentiellement des ouvriers, et pose en héros de sa fiction leur « représentante » modèle, la syndicaliste C.G.T. Pierrette Amable (et secondairement, le personnage de Beau Masque) ; le nombre de personnages principaux s'est réduit, et la liaison entre Pierrette et Beau Masque a gagné en importance, recouvrant tout le tissu fictionnel.

— écrit peu après la mort de Staline, en pleine guerre froide, le roman reflétait et participait d'une période défensive du P.C.F. par rapport à la bourgeoisie. La fiction du film, au contraire, a été située à l'époque contemporaine, c'est-à-dire dans les retombées euphoriques et offensives, pour le P.« C. »F., de la signature du Programme Commun de la gauche : au moment donc (première union de la gauche réussie depuis 36) de sa première perspective réelle d'accession au gouvernement depuis la Libération. A l'époque de la lutte classe contre classe que reflète le livre, se substitue dans le film l'époque de la compétition pacifique, dans les règles de la légalité démocratique bourgeoise, pour la gestion du capitalisme.

Le second référent du film, c'est donc une ligne politique déterminée, qui fonde le film : celle du P.« C. »F. La demande adressée à un film comme *Beau Masque,* du point de vue de cette ligne politique[2], est double :

1°, représenter à l'écran la lutte de classes telle que la conçoit le révisionnisme, c'est-à-dire comme lutte principalement économique, menée sous la direction d'un syndicat : direction qui trouve sa justification dans la compé-

1. Cf. « Image et Son », n° 266, décembre 1972.

2. « Demande du point de vue d'une ligne politique » ne signifie évidemment pas que le film est une commande officielle du P.« C. »F. ni de la C.G.T. Le moins qu'on puisse dire d'ailleurs est que la réaction des critiques « communistes » ou cégétistes a été mitigée : « La Nouvelle Critique » n'a fait qu'un éloge très mesuré du film, que « La Vie Ouvrière » critique même assez sévèrement (notamment sur l'absence de syndicats autres que la C.G.T. dans l'usine).

tence du syndicat (la syndicaliste est consciente à l'avance de ce que les masses ne pressentent même pas ; elle sait mieux que les masses ce qui leur convient). Cela ne change rien que cette lutte soit montrée ici sous sa variante *dure*, puisque cette dureté n'est que celle des revendications, la fermeté des représentants syndicaux des ouvriers (en particulier de la déléguée Pierrette), et en aucun cas celle de la violence de masse : la violence reste, dans le film[3], l'apanage 1°, des flics, 2°, de Mario et de Vizille, c'est-à-dire de deux inorganisés plus ou moins suspects de tendances anarchistes. Par tout ce qu'il ne montre pas (l'occupation de l'usine, par exemple, ou à tout le moins la présence d'une « gauche ouvrière »), le film prend donc parti, clairement, pour une forme de lutte s'opposant à toutes les formes qu'ont revêtu, précisément, dans l'histoire récente des luttes de classes en France, celles de la gauche ouvrière, et, dans bien des cas, du mouvement spontané des masses.

2°, contrer, sur leur terrain, des films politiques français récents qui représentaient ces luttes de points de vue d'ailleurs différents, mais tous « à gauche » du P.« C. »F. Avec *Beau Masque,* le révisionnisme s'offre à la fois son *Coup pour coup* et son *Tout va bien* — même s'il va moins loin que le premier dans la description et l'analyse d'une méthode de lutte (après l'échec de leur première manifestation, et la mort de Beau Masque, on nous montre la « réplique » des ouvriers : l'enterrement, dans la tristesse et la dignité, de Mario — mais on ne nous dit pas un mot du résultat de l'action entreprise : les licenciés seront-ils réintégrés, etc. ?) ; et même s'il pose moins franchement que le second la question des rapports du couple avec et dans la lutte des classes.

On sait[4] que le cinéma « dominant » ne peut fonctionner qu'en évitant de nommer et de juger ce qu'il montre en même temps qu'il le montre, et donc en supposant implicitement que le spectateur possède un savoir sur ce qui lui est montré, ce savoir fût-il réduit à une connaissance vague. Le spectateur du cinéma bourgeois est censé, non seulement pouvoir identifier ce qu'il voit sur l'image, mais aussi savoir à quoi s'en tenir, être capable de remplir la fonction d'arbitre où le place l'idéologie bourgeoise (au-dessus de la mêlée, chaque camp a sa chance...) et où le confirme le cinéma petit-bourgeois. Cette attitude du cinéma par rapport à son *référent* (faire en sorte que l'accès au référent continue d'être le privilège du spectateur, que le film ne le somme pas de prendre parti) est ici exemplairement remplie : c'est pour un militant du P.« C »F. que le film prend tout son sens[5].

2. La ligne politique du film est inscrite nettement dans ses analyses :

1°, analyse de l'exploitation et de l'oppression de la classe ouvrière par le capitalisme. Il faut d'abord noter qu'il s'agit de la classe ouvrière seule : ni Mario, ni les paysans ne sont montrés exploités et opprimés ; Mario est même, en un sens, l'image de l'envers de la condition ouvrière : libre de ses mouvements et séducteur (encore que le film ait gommé les allusions précises à ses nombreuses aventures sexuelles), il connote un certain bonheur de vivre qui n'est pas sans évoquer tels personnages du cinéma français « populaire » de l'entre-deux-guerres.

Et surtout, cette analyse est produite du seul point de vue des forces productives : ce qui est en cause, ce sont moins les rapports de production impliqués par le système capitaliste que la crise économique à laquelle mène la gestion capitaliste de l'économie (cf. les thèses du P.« C. »F. sur la suraccumulation du capital, le « gâchis » capitaliste, etc.) : crise repérable ici par les licenciements comme effet immédiat d'une modernisation des techniques de fabrication effectuée selon la logique du profit, et non en vue de l'amélioration de la condition des ouvriers.

3. Contrairement à ce qui se passe dans le roman. Mais les gardes mobiles tirant sur Beau Masque, cela éveillait encore, en 1954, l'écho des grandes grèves des années 44-48, et de la répression féroce des gouvernements, notamment « socialistes », des débuts de la IVe République. Ce n'est pas pour rien que, en 1972, Beau Masque meurt matraqué, en inorganisé, et que l'affrontement de la manifestation avec les C.R.S. n'est pas montré. Depuis Charonne, aucune manifestation soutenue ou organisée par la C.G.T. ne s'est terminée par un affrontement massif avec les forces de la répression (le P.« C. »F. et la C.G.T. ont même renoncé à plus d'une manifestation après son interdiction par le pouvoir).

4. Sur la question du référent, cf. « Sur les films du Groupe Dziga-Vertov », le paragraphe intitulé « Voir = supposé savoir », *Cahiers* n° 240, page 7.

5. Cf. Emile Breton et Jean-André Fieschi, analysant le film dans « La Nouvelle Critique », n° 61 (février 1973) : « *Mettre avec une telle insistance ces signes en évidence relève d'un légitime souci d'* « *occuper le terrain* » *(...). Et comment moi/spectateur, militant de ce parti, ne me réjouirais-je pas, par exemple, de voir le* Traité marxiste d'économie politique *qui m'est indispensable instrument de travail, occuper ce grand espace de l'écran ?* » Et, plus haut : « Beau Masque/*film s'appuie sur l'* « *effet de reconnaissance* ». *Les personnages et les situations sont en effet, d'évidence, destinés à être reconnus par le spectateur, et d'abord par le spectateur/militant* ». On ne saurait mieux dire.



Quant à la révolte qu'engendre cette oppression, si le film l'inscrit, c'est à titre de vaccine (cf. notamment la jeune ouvrière qui en a « ras le bol » : si elle le crie, c'est pour ajouter aussitôt « le premier qui me sort d'ici, je l'épouse » — le cri de révolte se reversant ainsi immédiatement au compte d'aspirations petites-bourgeoises). Là encore, il s'agit donc d'occuper le terrain (en l'occurrence celui du « gauchisme »), fût-ce symboliquement.

2°, analyse de la bourgeoisie (monopoliste = le seul véritable ennemi de classe), décrite exclusivement comme une collection de caractères de types (sinon de typages) :
— l'homme (la femme) d'affaires cynique, indifférent(e) aux conséquences *humaines* de ses décisions égoïstes,
— la finance internationale (à noter que la connotation juive du banquier Empoli se perd, du roman au film : Bernard Paul en a-t-il été embarrassé ?),
— la fille à papa, gâtée et irresponsable,
— le bourgeois « gauchisant » (flottant, mais plus ou moins sympathisant du P.« C. »F.), donné comme nouvel avatar du paternalisme, en plus dangereux, plus susceptible de semer la confusion,
c'est-à-dire comme un ensemble d'individus, ou mieux, de figurants, formant une classe en quelque sorte « sans idéologie ».

3°, enfin, une description des luttes entre deux classes, faite du point de vue *du* syndicat[6] : du point de vue des responsables, des « délégués » ; la « ligne de masse », telle qu'elle est appliquée dans la fiction, part des responsables (qui savent, prévoient, réfléchissent), pour arriver aux masses sous forme d'injonctions, de directives, et revenir aux responsables que les événements confirment dans leurs analyses L'apparition à l'écran des « masses » est à cet égard tout à fait symptomatique : interviewes-éclair de quelques ouvriers « authentiques » (jouant comme substituts fétichisés du réel), dont l'authenticité vient garantir la fiction, sans qu'à aucun moment leur intervention soit en rapport avec elle.

6. Les syndicats autres que la C.G.T. ayant disparu, eux aussi, dans l' « adaptation ». Quant aux « gauchistes », l'adaptation d'un roman de 1954 a pour un révisionniste ceci au moins d'agréable, qu'elle lui évite d'avoir à se poser le problème de leur présence dans les usines.

Ce qui manque, donc (manque actif, qui lui aussi caractérise la ligne du film), c'est l'analyse réelle du processus de la lutte, de la tactique du patronat (magistralement expliquée pourtant par Vailland) et de celle des syndicats ; c'est aussi une analyse de classe réelle : on a déjà vu comment la paysannerie, entre autres, était complètement absentée du film (elle semble même être méprisée carrément : cf. le dialogue Mario/Vizille, traitant les paysans d'arriérés, et que rien dans le film ne vient contrer) ; c'est enfin, ce minimum qu'aurait représenté une indication quant aux résultats de la lutte, quant à l'élévation du niveau de conscience politique qui en est résulté, etc. (ce *à la place de quoi* viennent les larmes et l'enterrement) : tant ce qui compte, dans la logique du film et de sa ligne politique révisionniste, c'est la valorisation inconditionnelle d'un appareil syndical dont il n'aboutit en fait qu'à démontrer le bureaucratisme.

3. Si le processus de la lutte n'est pas analysé dans le film, c'est qu'autre chose vient tenir lieu d'analyse. Cette autre chose, c'est évidemment la subjectivité des personnages. On a déjà noté comment le chagrin de Pierrette vient recouvrir l'absence d'indications sur le résultat de la lutte ; de même, ce qui détermine le jeune patron comme Mario, c'est leur situation par rapport au trajet de l'influx sexuel (François désire Pierrette qui désire Mario : tout cela n'est guère nouveau au cinéma...), et leurs limites objectives, ce sont, pour le premier, sa lâcheté, pour le second, sa jalousie — jamais leur situation de classe. De même encore, l'inscription des qualités personnelles des deux délégués syndicaux, Pierrette et Mignot, dispense-t-elle de parler de la politique qu'ils appliquent et de leur liaison aux masses (sinon sur le

mode, toujours, de la psychologie : Mignot par exemple est contremaître, et une réplique du film le laisse deviner plutôt mal à l'aise dans sa double peau de petit chef et de délégué ; mais des problèmes réels de la maîtrise, et de ses rapports aux ouvriers, pas un mot).

Cette mise en avant des aspects psychologiques du roman permet :

— de se contenter de quelques effets de réalité (la voiture de sport du jeune patron par exemple) pour inscrire la situation de classe ;

— de faire mousser le « vécu » subjectif, comme le fait tout le cinéma bourgeois, en donnant à entendre qu'il vient meubler un vide provisoire (le fameux « retard de la conscience sur l'histoire » dont se gargarise Bernard Paul, thèse si commode pour le révisionnisme).

Film relativement isolé dans la production française récente (en tant qu'il est le seul produit officiel du révisionnisme), *Beau Masque* n'en est donc pas moins un représentant typique du cinéma actuellement dominant, celui de la petite bourgeoisie.

Jacques Aumont.

Groupe 4 :
Le héros positif.

Par où passe aujourd'hui la ligne de démarcation entre le cinéma bourgeois et le cinéma révolutionnaire ? A cette question, nous avons eu trop tendance à répondre, en nous appuyant sur les films du groupe Dziga Vertov ou même sur ceux de J.M. Straub, par des propositions du genre : elle passe par la contradiction entre l'image et le son (le dit et le montré), entre le vécu et le construit, entre le linéaire et le discontinu, etc. Or, si ces contradictions sont réelles, si elles concernent au premier chef le cinéaste révolutionnaire qui doit les résoudre tôt ou tard, il n'est plus question de les poser dans l'abstrait. S'il était erroné de s'en prendre à « l'idée même de représentation », s'il était plus juste de crier « mort au concept *bourgeois* de représentation ! », un tel cri ouvrait toute une série de questions qui ne sont pas uniquement formelles mais d'abord *politiques* : représenter qui ? quoi ?

Pour nous aujourd'hui, cette ligne de démarcation ne peut éviter de passer par ce problème incontournable et qui peut se formuler ainsi : *faut-il lutter pour représenter, de manière nouvelle, les classes en lutte ou faut-il se contenter d'enregistrer les effets lointains de cette lutte sur les fantasmes (et dans les formes) propres à une des classes,* comme par hasard toujours la même : la bourgeoisie ?

La bourgeoisie n'a pas intérêt à aborder une question qu'elle a depuis longtemps résolue. La petite-bourgeoisie, dont la production filmique est aujourd'hui idéologiquement dominante, essaie désespérément de se trouver des héros, des révoltés, qui ne soient pas des révolutionnaires jusqu'au bout, c'est-à-dire qui ne soient pas des prolétaires. Quant au révisionnisme, il n'a pas intérêt non plus à rouvrir un dossier qu'il a cru enterré depuis longtemps avec le nom de Jdanov et le mot de « réalisme socialiste ». Aujourd'hui, sous le couvert fallacieux du « recul critique de l'artiste » ou de « l'inscription en creux », il est prêt à accueillir toutes les cuisines formalistes plutôt que de voir réapparaître sur l'écran ce qui a déjà disparu de ses discours : la lutte des classes (officiellement terminée en URSS depuis 1936 et objet actuel de la plus grande discrétion de la part du P« C »F) et les *héros* de cette lutte.

Héros Positif. N'y a-t-il pas là une redondance ? Un héros n'est-il pas, par définition, toujours positif ? Il nous faut donc déplier cette expression, l'expliciter, afin d'éviter les malentendus. La positivité du héros ne peut, pour nous, se comprendre qu'en termes de classes, *elle va dans le sens des intérêts de la classe qui est elle-même positive,* la seule dont la libération signifie en dernière analyse celle de la société tout entière. C'est dire que la problématique du héros positif n'a de sens pour nous qu'après une prise de parti — prise de parti politique, *pour* le prolétariat, *contre* la bourgeoisie. De même, c'est la définition de la positivité qui permet de définir la forme même de l'héroïsme.

Il ne nous faut pas prendre le mot « héroïsme » dans un sens trop restreint ou dans un sens trop figé. Trop restreint : le héros ne se confond pas avec « le personnage principal », le porteur de la fiction. Trop figé : le héros ne se définit pas uniquement par un certain type de comportement (courage, combativité, valeur). Le héros féodal n'est pas le héros bourgeois, ni le héros prolétarien. L'aventurier solitaire, le professionnel lié à un code de l'honneur (comme il est encore célébré — même ironiquement — par Leone ou par Kurosawa *[Sanjuro])* a peu de choses à voir avec le héros prolétarien. *La positivité, comme l'héroïsme, a donc un contenu de classe.*

Ici on pourra objecter que l'expression « héros positif », de par son aspect intemporel et anhistorique, n'est peut-être ni la meilleure ni la plus adéquate. Il est vrai que les camarades Chinois parlent plus volontiers de « figures héroïques des ouvriers, paysans et soldats », prenant toujours soin d'indiquer le contenu de classe. Il se peut aussi que nous ayons peu à peu à abandonner cette terminologie pour une autre. Aujourd'hui, elle a encore pour nous cet avantage de *désigner un problème,* celui du réalisme socialiste, du « jdanovisme », aussi bien celui de Jdanov que celui attribué souvent aux Chinois. Ce problème, il va sans dire qu'il n'est pas pour nous un épisode trouble et dépassé de l'histoire des idées ou de l'art révolutionnaire, ou même du cinéma soviétique. Il s'agit d'un problème politique que le révisionnisme a cru dépasser en l'enterrant, en faisant silence sur lui, silence lui aussi politique et dont le moins qu'on puisse dire est qu'il n'a rien élucidé, ni résolu.

On pourra dire aussi : la bourgeoisie, elle aussi, a ses héros. Et il est vrai qu'*elle les a eus,* dans sa lutte, longue et complexe, contre la féodalité. On peut dire que Robinson Crusoë ou Saint-Just sont des héros, fictifs ou réels, de la bourgeoisie. Ils n'en sont pas pour cela les analogues dans le passé du héros positif prolétarien : celui-ci *sait* pour quelle classe il combat, alors que les héros bourgeois faisaient toujours passer leur cause pour celle de l'Homme, du Progrès, de la Science en général. D'où l'aspect rétrospectif du héros bourgeois souvent donné comme prophète, dans le domaine des idées, de quelque chose qui s'est plus tard vraiment réalisé. Comment ? Par qui ? On ne le sait pas très bien. A la limite, Rousseau et Voltaire sont cause de la Révolution de 89. Aujourd'hui, l'un des derniers avatars de figure positive proposé par la bourgeoisie, le technocrate, n'échappe pas à cette règle : il suffit que Mattei voie un peu plus loin que les intérêts immédiats de sa classe pour qu'il semble anticiper sur les intérêts généraux de l'Humanité.

Cela dit, la bourgeoisie qui n'a plus aujourd'hui l'initiative de la lutte, secouée par une sévère crise idéologique, incapable de proposer la moindre figure positive, est contrainte de laisser à la petite-bourgeoisie le soin de replâtrer ce que cette crise lézarde (replâtrage qui se fait selon le côté vers lequel balance la petite-bourgeoise, vers lequel elle se radicalise : à droite ou à gauche). Elle tente de porter le soupçon, le discrédit sur les idées même de héros et de positivité. Ou plutôt elle tente de fournir la preuve que les deux sont incompatibles (et ils le sont bien *pour elle,* en effet) *soit en proposant un héroïsme sans positivité, soit de la positivité qui se passe très bien d'héroïsme.* D'un côté le thème — fascisant — du « soldat perdu », de l'autre celui, gauchisant, de la « victime exemplaire ». Tantôt le héros sans emploi, tantôt le héros malgré lui. Ces deux grandes directions nous semblent marquer le cinéma dominant aujourd'hui : il nous faut donc les passer en revue, les critiquer pour définir, même par l'exemple négatif, ce que peut être le héros positif.

Soldat perdu, etc. Ce courant perpétue la tradition du cinéma hollywoodien et correspond aujourd'hui à ce qu'il est convenu d'appeler le « cinéma commercial » (néo-westerns, néo-films noirs). On sait que dans cette tradition, le « héros » est d'autant plus l'objet d'un culte, d'une fétichisation, que

l'*enjeu réel* (c'est-à-dire l'enjeu politique, économique, social) des actions d'éclat qu'on le voit accomplir est peu clair. Cet enjeu (les conflits de classes) est soit refoulé hors du film, soit travesti en rivalités psychologiques et sexuelles. Dans les films de Walsh avec Errol Flynn par exemple (*La charge fantastique, La rivière d'argent, Gentleman Jim*), le héros ne se réduit jamais aux mobiles qui le poussent à agir ou aux causes qu'il semble servir ; il y a toujours en lui un trop-plein d'énergie qui ne peut trouver de cause à sa mesure. On tient là une des racines du star-system : fétichisation du comportement allant de pair avec le silence (ou le refoulement) sur ce qui motive réellement (réellement : c'est-à-dire par rapport à la lutte des classes) ce comportement. Cette conception du héros comme pur gâchis, dépense improductive, culmine avec le personnage du mercenaire, du flic, du professionnel, par le biais duquel s'est effectuée la relève entre le vieux cinéma américain naïvement impérialiste et de nouveaux films plus pernicieusement (cf. : *Les Visiteurs)* ou ouvertement (cf. : la publicité faite autour du film *Le flingueur)* fascistes. Les thèmes en sont : le soldat perdu, le tortionnaire en chômage, le « héros » sans emploi, la contradiction entre la société civile et l'armée, la conscience malheureuse du chef contraint de porter à bout de bras une société débile (voir récemment le second film de J. Yanne) : bref le thème général d'un « héroïsme » sans positivité, d'un savoir-faire (d'un savoir-tuer) inutilisé.

Victime exemplaire, etc. Ce courant, plus récent, est le reflet de la radicalisation, de la « gauchisation » de la petite-bourgeoisie. Cette dernière a tendance à vivre subjectivement sa situation réelle dans la société à l'intérieur de l'opposition bourreaux/victimes. Ce à quoi elle a dû renoncer depuis quelques années, c'est à son fantasme d'arbitrage. L'histoire du cinéma français depuis la guerre, c'est en grande partie, la recherche de plus en plus difficile de personnages qui, sans être des héros, n'en occupent pas moins, de par leur métier, une position de maîtrise. Les films de Cayatte sont à cet égard les plus exemplaires : l'avocat, le médecin, le juge, le policier, en contact avec « toutes sortes de gens », c'est-à-dire avec toutes les classes de la société, ont été des sortes de héros positifs bourgeois. La crise qui est en train de secouer les appareils idéologiques interdit désormais ce fantasme d'arbitrage : la petite-bourgeoisie doit choisir son camp et elle le fait dans la plus grande panique, abandonnant les « personnages moyens » pour les victimes exemplaires. D'où ces films (que nous avons appelés ici « modernistes ») où il y a bien de la positivité (celle du discours du cinéaste qui défend en général un point de vue, une thèse) mais pas d'héroïsme. Le personnage principal de ces films, l'*embrayeur* de la fiction, devient le porteur involontaire de la vérité et ceci d'autant plus qu'il est lui-même réduit à l'état de loque marginale, de « héros malgré lui ». *Family Life* (voir critique dans ce numéro) est le dernier en date — et le plus réussi — de ces films.

Individu/Société. Héros sans positivité (conscience malheureuse) contre positivité sans héros (inconscient meurtri), culte du chef contre dissolution de la personnalité... Il n'est pas question pour nous de surestimer ces contradictions au point d'en faire la contradiction principale. Il nous faut démasquer résolument le courant fascisant et critiquer *politiquement* le courant gauchisant. Et pour faire cette critique, il est essentiel de mettre à jour ce que ces deux courants ont en commun, leur socle idéologique : le couple individu/société.

Cette opposition, intérieure à l'idéologie bourgeoise, sert à masquer, à rendre impensable la division de la société en classes et, a fortiori, la lutte où elles sont prises. Au lieu de cela, une fausse contradiction dans laquelle deux abstractions, l'individu et la société, se font face sous les traits de deux totalités (le grand tout social et le petit tout individuel) qui ne cessent de s'inclure ou

de s'exclure mutuellement, le tout étant toujours un peu plus ou un peu moins que la somme des parties. C'est de cette « contradiction » individu/société que le flingueur comme le schizophrène sont les héros, c'est elle qui les unifie finalement. Il n'y a qu'à lire la façon dont la presse bourgeoise a rendu compte du procès Tramoni : le tueur *et* la victime sont avant tout des victimes de la *même* société : tous bourreaux, tous victimes.

Avant-Garde/Masses. Voici déjà qui peut nous aider à définir, même négativement, le héros positif. Il n'est pas le héros de la contradiction individu/société, contradiction qui n'a de sens qu'à l'intérieur de l'idéologie bourgeoise, il est le héros de la contradiction avant-garde/masses qui n'a de sens que pour le prolétariat en lutte et s'organisant dans et pour cette lutte. Ici, deux remarques :

1. Il serait faux de penser que l'on puisse déboucher au terme d'une recherche intra-théorique, coupée de toute prise de position politique, sur cette contradiction. Ce ne sont pas les développements d'une éventuelle science du texte ou de la narration qui nous ont permis, aux *Cahiers,* de poser l'urgence d'un travail à accomplir sur le thème du « héros positif » mais bien les développements de la lutte des classes sur le front culturel et idéologique. Une recherche académique sur les conjonctures historiques où le problème s'est vu donner une réponse — et pas seulement au cinéma — n'aurait pas grand intérêt, pas plus qu'une « relecture » du cinéma soviétique, ou même chinois. Le héros positif pose certes aux cinéastes révolutionnaires des problèmes spécifiques, formels, mais il en pose d'abord au révolutionnaire, cinéaste ou pas, en ce que la contradiction qu'il condense, celle qui oppose l'avant-garde aux masses, libère la question essentielle aujourd'hui pour le mouvement marxiste-léniniste : celle de la *liaison aux masses.*

2. La liaison aux masses : ce qui met le révisionnisme au supplice, ce que la révolution culturelle chinoise a hautement réaffirmé. C'est de ce supplice et de cette réaffirmation que nous partons. D'un côté, l'expérience concrète et les textes théoriques des camarades Chinois (dans *Pékin Information,* numéro 24, 1972, Sou-Si affirme : *« L'histoire de la littérature et de l'art prolétarien est celle de la lutte entre la théorie des classes et la théorie de la nature humaine »).*
De l'autre, le spectacle ranci du révisionnisme attendant sans doute que la bourgeoisie pourrisse sur pied et contemplant — avec tout le recul nécessaire — toute cette décadence. Voir à cet égard ce que Maurin peut écrire sur *Le dernier tango à Paris.* Le révisionnisme semble dire : si la bourgeoisie a le bon goût de se suicider, à quoi bon montrer ceux qui la font se suicider : la violence des masses en lutte et la concentration de cette violence sous les traits du héros positif.

Héros positif : héros *conscient* d'une lutte *montrée.* C'est un point sur lequel il faut insister puisque la mode est, au contraire, aux héros *malgré eux* d'une lutte *lue en creux.* Comment montrer cette lutte ? C'est là le problème du cinéaste, son problème spécifique. Non plus la question abstraite : faut-il représenter quoi que ce soit ? Mais : qui représenter ? pour qui ? contre qui ? *comment ?* C'est là qu'intervient le critère « artistique » dont parle Mao dans son intervention aux « Causeries sur la littérature et l'art à Yénan », en précisant bien : *« Il est impossible de mettre le signe égal entre la politique et l'art, de même qu'entre une conception générale du monde et les méthodes de la création et de la critique artistiques. Nous nions l'existence non seulement d'un critère politique abstrait et immuable, mais aussi d'un critère artis-*

tique abstrait et immuable ; chaque classe, dans chaque société de classes, possède son critère propre, aussi bien politique qu'artistique. Néanmoins, n'importe quelle classe, dans n'importe quelle société de classes, met le critère politique à la première place et le critère artistique à la seconde. »

C'est dire que les travaux de ce groupe (dont on peut dire déjà qu'ils essaieront de faire le point sur les problèmes que représentent les noms de Eisenstein, Vertov, Brecht, l'opéra de Pékin, le groupe Dziga-Vertov ou sur les questions de l'identification ou du *typage*, sur lequel nous reviendrons bientôt) devront fournir des éléments de réponse en vue des films qui se font, qui se feront, films militants qui ne pourront pas ne pas se heurter, pour peu qu'ils utilisent la fiction, au problème de la représentation des classes en lutte.

Serge Daney.

Précisions à propos de « Combattons le révisionnisme dans la culture ».

Plusieurs discussions au sein de la revue d'une part, entre les camarades de la rédaction et des camarades ou groupes extérieurs d'autre part, nous amènent à revenir sur l'article concernant la politique culturelle du P« C »F.

Cet article est principalement juste, son orientation est correcte et il met, dans l'ensemble, assez bien en lumière les caractéristiques fondamentales du révisionnisme en matière de culture, en les liant chaque fois à la ligne politique générale, à la conception du monde et à la position de classe qui le commandent et le déterminent.

Néanmoins, un certain nombre de critiques peuvent lui être apportées, en ce qui concerne aussi bien la forme que le fond, les deux aspects étant évidemment liés.

Tout d'abord, ce texte, malgré plusieurs séances d'élaboration réellement collectives, est resté largement marqué par un style de travail et une conception de la lutte idéologique qu'on pourrait dire antérieurs aux objectifs et au cadre dessinés par la plate-forme (ce qui d'ailleurs, chronologiquement, correspond à la réalité), style de travail et conception de la lutte dont cette plateforme appelle impérativement la transformation.

Au niveau de la phase terminale en particulier, il n'y a pas eu réelle coordination du travail ni adoption d'un point de vue d'ensemble clair, d'où le caractère insuffisamment marqué de sa logique interne et de son processus de développement, quantité de répétitions improductives sans rapport avec les répétitions nécessaires à un exposé didactique, un appareil de notes trop chargé, brisant la lecture et par là-même dessaisissant aussi le lecteur du point de vue d'ensemble indispensable, reléguant dans les marges des problèmes essentiels laissés sans résolution, ou s'attardant au contraire sur des détails d'importance secondaire. Le défaut principal a été de vouloir trop en dire, d'aborder une quantité énorme de problèmes sans les traiter à fond, de se refuser à laisser sans réponse la moindre manifestation de révisionnisme dans les textes critiqués, et donc de manquer parfois la caractérisation des aspects les plus typiques de ce révisionnisme Nous avons souvent noyé la contradiction principale au lieu de nous y attacher et de hiérarchiser, par rapport à elle, les contradictions secondaires. Il en résulte un texte touffu et abstrait, basé sur des références livresques, qui ne part pas de la pratique et ne débouche pas sur des propositions concrètes. L'article lui-même signale bien ces insuffisances au début, mais cela ne change rien. Il s'agit d'un texte de critique pure, marqué encore par la tradition universitaire de la polémique conçue comme pur débat d'idées, donc dogmatique, ne portant pas en lui la construction, la *contrepartie positive* aux positions révisionnistes, mais juxtapo-

sant pour les opposer deux conceptions déjà construites, et susceptible d'aider principalement ceux qui sont d'accord, au moins en partie, avec nous, de les aider à mieux repérer et systématiser le révisionnisme en matière de culture, de mieux les armer *contre lui,* mais pas pour un changement radical de terrain. Certes, devant le sort que les révisionnistes leur font subir, c'est une tâche importante pour les marxistes-léninistes que de rappeler sans cesse les principes, de les rétablir dans leur force et leur vérité, mais ils ne doivent pas en rester là, ni surtout continuer à le faire de cette façon. L'étude du *style* de polémique de Marx, Engels, Lénine, Mao, doivent, là aussi, nous servir de guide dans ce genre d'interventions.

En ce qui concerne le fond du texte, nous devons revenir sur certaines formulations qui font apparaître chez certains camarades, parfois entraînés dans leurs justes critiques du révisionnisme à simplement renverser celui-ci, une tendance à la déviation gauchiste de facture historiciste.

Quels étaient l'objectif et l'enjeu fondamental du texte, quelle était sa cible principale ? Montrer comment les révisionnistes, en prenant pour prétexte un « noyau objectif » commun, selon eux, à la science, à la technique et à l'art (unifiés sous le terme vague de « savoir »), théorisent leur défense acharnée des produits artistiques les plus réactionnaires et décadents en prétendant que leurs auteurs, quelle que soit leur position de classe et leur conception du monde, ont pratiqué une certaine « investigation du réel » en soi respectable. C'est là un point de mystification capital, et nous avons eu raison d'y insister, mais il peut sembler : 1) que nous *nions* l'existence d'un noyau objectif dans la science, ce qui est absurde, 2) que même si nous reconnaissons ce caractère objectif, et parce que le développement des sciences et des techniques en mode de production capitaliste est orienté en fonction des exigences de profit de ce mode de production, nous réinstaurons le couple science bourgeoise/science prolétarienne. Donnons quelques exemples qui prêtent à cette interprétation (laquelle n'est pas, bien entendu, celle des camarades ayant rédigé le texte) : « *La crise du Capitalisme Monopoliste d'Etat limite le côté « objectif » (ce qui veut dire idéologiquement neutre) du travail scientifique des ITC...* ». Toute l'ambiguïté de la citation est assumée ici par le mot « idéologiquement ». Sous prétexte que les sciences et les techniques se développent dans le cadre de rapports de production capitalistes, en fonction de la loi de l'accumulation du capital, on semble en déduire leur caractère non objectif (dit ici non « neutre »). Ce qui pourrait signifier qu'à travers leur « idéologiquement pas neutre » (il y a ici un raccourci qui mène de l'action réelle, effective, des rapports de production sur les forces productives, à l'intervention de l'idéologie), les forces productives possèdent un caractère *idéologique* de classe. De là à parler de science et de techniques bourgeoises, en mettant de côté leur caractère objectif et en les rangeant du côté du subjectif, en tant que matérialisation de l'idéologie (science et techniques comme « mise en pratique » de l'idéologie), il n'y a qu'un pas.

En fait, plusieurs fois dans le texte, il peut sembler que nous confondons l'influence des rapports de production sur les forces productives et la neutralité *idéologique,* comme si les rapports de production étaient de l'idéologie (alors qu'ils constituent, avec les forces productives, la base économique, la contradiction fondamentale des modes de production). Exemple dans ce sens : « *On peut donc affirmer que si l'innovation technique pénètre le procès de travail, c'est sous la direction du procès de valorisation du capital qui le soumet à sa loi. On peut donc affirmer qu'il est faux de considérer l'incorporation de l'innovation technique dans le procès de production comme idéologiquement neutre* » (page 29). La première phrase est juste, mais la seconde fausse. De la première, on ne peut en toute rigueur déduire que ceci : l'innovation technique ne peut être pensée en dehors de ce qui la

détermine, le procès de valorisation du capital. Cela n'a rien à voir avec l'idéologie.

La tendance du texte à laisser affleurer la problématique science bourgeoise/science prolétarienne est quelquefois encore plus nette. Page 35 : *« Leroy et Prévost vont... liquider définitivement le problème de la science ou de l'idéologie nécessaires au prolétariat. »* Page 36, sous forme de prosopopée : *« La classe ouvrière n'a ni science ni* idéologie, *elle a un acquis. »* Certes, le mot idéologie est souligné dans ce membre de phrase, indiquant que l'antagonisme avec le révisionnisme porte sur ce point (il existe une idéologie prolétarienne), mais la phrase peut induire en erreur. A partir du moment où l'on monte en parallèle science et idéologie (ce qui n'est qu'un renversement de la position althusserienne : au lieu d'en faire comme lui la contradiction principale, on l'évacue en laissant à penser qu'on fait de la science un produit de l'idéologie, sans côté objectif, sans noyau rationnel), on leur affecte la même qualité, à savoir de relever toujours d'une classe donnée.

Page 34, on peut lire également que les révisionnistes refusent de rencontrer l'idéologie là où elle est *« intolérable pour (eux), c'est-à-dire dans la production même, dans l'appareil économique (la hiérarchie, la division capitaliste du travail, etc.) »*, ce qui pourrait laisser penser que l'idéologie bourgeoise et la division capitaliste du travail sont identifiées. Dès lors, puisqu'il est écrit également que *« la division du travail est un des éléments qui fondent les rapports de production capitalistes »*, on aurait, en exagérant un peu, le schéma suivant : l'idéologie bourgeoise est un des éléments qui fondent les rapports de production capitalistes, ce qui n'est pas loin des positions de Dühring critiquées par Engels (l'oppression serait le fondement de l'exploitation, et non l'inverse).

Il s'ensuit également une tendance à penser de façon gauchiste la conception de l'alliance avec les intellectuels (cadres, ingénieurs, techniciens, etc.). Si l'on en vient à exclure le côté objectif de la science, les couches qui sont « porteuses » de cette science ne sont pas prises dans des contradictions opposant le côté objectif, scientifique (et donc matérialiste) de leur travail à la soumission et à la détermination de ce travail à et par les intérêts de classe de la bourgeoisie. Ces couches sont donc un peu vite rangées dans le camp de la bourgeoisie (là encore, tendance à renverser mécaniquement la position des révisionnistes, qui les rangent intégralement dans le camp de la révolution, si ce mot a encore un sens pour eux). Quand on pense l'alignement possible de ces couches sur les positions du prolétariat, c'est alors sur des bases exclusivement subjectives, sans prendre en considération les contradictions objectives dans lesquelles elles sont prises et qui permettent d'envisager, pour une fraction au moins d'entre elles, dans la lutte politique et idéologique, leur ralliement aux positions révolutionnaires du prolétariat.

Bien entendu, dans les critiques qui précèdent, nous avons un peu forcé la note, mais il s'agit de problèmes essentiels, difficiles, de pièges dont même certaines organisations maoïstes à ambition nationale ne se sont pas toujours dégagées, et sur lesquels il faut être clair. Pour préciser les positions que nous croyons correctes sur ce point, nous dirons :

1 Les forces productives et les rapports de production sont les deux aspects de la contradiction *fondamentale* des modes de production, elles en constituent la base économique.

2. Les rapports de production capitalistes ne se contentent pas d'entraver, comme le déclarent les révisionnistes, le développement des forces productives (aspect quantitatif), ils influencent *qualitativement* leur *mode* de développement. Il existe une *voie* capitaliste de développement des forces pro-

ductives (conduisant à l'antagonisme avec les rapports de production) et une *voie* socialiste de développement des forces productives (non soumise aux exigences du profit, à la loi de l'accumulation du capital). Il en est de même du mode de production des connaissances scientifiques et techniques, sans qu'on puisse parler de science bourgeoise ou prolétarienne « en soi ».

3. La séparation entre travail productif et travail de contrôle, d'encadrement, de surveillance, est conforme à la « nécessité » d'une structure de classe. Celle-ci est fondée sur la *séparation* entre les travailleurs et les moyens de production, sur l'existence de deux classes antagonistes : le prolétariat démuni de tout moyen de production, et la bourgeoisie qui détient et monopolise ces moyens. La hiérarchie, les inégalités de compétence et de qualification correspondent aux *exigences* de la domination du capital sur le travail (exploitation économique et contrôle permanent que cette exploitation appelle pour être maintenue et perpétuée).

4. La reproduction de rapports *idéologiques* de domination/subordination n'est pas seulement le fait des appareils idéologiques d'Etat, mais a lieu *également* dans l'entreprise. Les révisionnistes sont acharnés dans la dissimulation du rôle de l'entreprise dans la reproduction et le renforcement des rapports idéologiques de domination, d'oppression (les petits chefs, les agents de maîtrise, les surveillants et autres chiens de garde du procès de production sont pour eux dans le camp du peuple). Ils ne parlent jamais de *despotisme* capitaliste, d'oppression dans l'entreprise. Mais, même si la division du travail, la hiérarchie sont bien, dans le secteur économique, la base objective de développement d'idéologies antagonistes (soumission à la hiérarchie, culte du savoir et idéologie du secret, ou révolte, souvent violente, contre eux), elles ne sont pas, en « elles-mêmes », de l'idéologie, même matérialisée.

5. Le mode de production capitaliste, la grande industrie capitaliste, en poussant au maximum la division du travail, la différenciation des travaux, créent les conditions objectives de leur dépassement, de leur abolition, au terme d'un très long processus. C'est ce que Marx démontre dans *Le Capital*, première partie, livre II.

Groupe Lou Sin d'intervention idéologique.

Les **Cahiers du Cinéma** sont en vente régulièrement entre autres dans les librairies suivantes :

PARIS 5e
La Joie de Lire, 40, rue Saint-Séverin.

PARIS 5e
Librairie « La Commune », 28, rue Geoffroy-Saint-Hilaire.

PARIS 5e
Librairie du Haut-Pas, 7, rue des Ursulines.

PARIS 5e
Lire-Elire, 16, rue de Santeuil.

PARIS 6e
« Le Minotaure », 2, rue des Beaux-Arts.

PARIS 6e
La Hune, 170, boulevard Saint-Germain.

PARIS 6e
Le Coupe-papier, 19, rue de l'Odéon.

PARIS 8e
Contacts, 24, rue du Colisée.

PARIS 17e
Volume 31, 31, avenue Mac-Mahon.

DIJON
Librairie de l'Université, 17, rue de la Liberté.

GRENOBLE
Les Yeux Fertiles, 7, rue de la République.

GRENOBLE
Librairie de l'Université, 2, square des Postes.

MARSEILLE 1er
Lire, 16, rue Sainte.

MARSEILLE 4e
La Touriale, 211, boulevard de la Libération.

MONTPELLIER
La Découverte, 18, rue de l'Université.

NANTES
Librairie 71, 29, rue Jean-Jaurès.

RENNES
Les Nourritures Terrestres, 19, rue Hoche.

TOURS
Librairie Franco-Anglaise, 22, rue du Commerce.

~~15 F.~~
12 F.

GÉRARD GUICHETEAU

Marseille 1943
La fin du Vieux-Port



offre spéciale à tous les lecteurs des

cahiers du CINÉMA

Le dimanche 24 janvier 1943 (il y a juste trente ans), les nazis vidaient le quartier du Vieux-Port de Marseille avant de le démolir. Ces jours-là, il était interdit, sous peine de mort, « de photographier, de peindre ou de dessiner ».
Cependant, méticuleuses, les autorités d'occupation commandaient un reportage pour leurs archives.
Aujourd'hui, ce reportage (retrouvé parmi des centaines d'autres recueillis sur tous les fronts de l'Europe en guerre), vous raconte dans le détail ce que furent les journées de janvier-février 1943. Les seules dernières images du Vieux-Port avant la démolition, l'ultime réunion entre les autorités d'occupation et les autorités de Vichy (il y a même Karl Oberg, le chef suprême de la Gestapo en France). L'embarquement des « suspects » sur Compiègne et les camps allemands, le déplacement de toute la population sur Fréjus.
L'évacuation des meubles et la récupération.
La démolition à la cheddite.
Jamais vu encore à ce jour, réunies dans un livre, les photos des dernières heures du Vieux-Port de Marseille rasé par les nazis au commencement de 1943.
Préface d'Edmonde Charles-Roux.

Ce livre vous sera envoyé contre remboursement sur simple demande aux Cahiers du Cinéma.



Cahiers du Cinéma
13, rue des Petits-Champs, 75001 PARIS



VH 101, la revue de l'avant-garde internationale, paraît tous les trimestres

N°9 **Janvier 73**
16 F

peinture *Germano CELANT : Le livre comme travail d'art. 1960-1970. Bibliographie des livres comme travail d'art.*

musique *Le GERM : textes et partitions de BOSSEUR, DROGOZ, GREMION, KUFFLER, MARIETAN, NOWAK, ROQUIN, TORRENS.*

cinéma *Gérard LEBLANC : Lutte idéologique et Luttes en Italie.*

sociologie *Massimo CACCIARI : Notes sur la dialectique du négatif à l'époque de la métropole. (Essai sur Georg Simmel.)*

N°2 **été 1970**
deuxième édition
16 F

13 interviews sur le thème de la **THEORIE** réalisées par VH 101, de ROLAND BARTHES, PIERRE BOURDIEU, YONA FRIEDMAN, LUCIEN GOLDMANN, CLAUDE LEVI-STRAUSS, JEAN-FRANÇOIS LYOTARD, ANDRE MARTINET, J.-B. PONTALIS, OLIVIER REVAULT D'ALLONNES, ALAIN ROBBE-GRILLET, PHILIPPE SOLLERS, BERNARD TEYSSEDRE, VICTOR VASARELY.

EDITIONS ESSELLIER - 27, RUE MAYET - 75006 PARIS - TEL. 734-43-23

Edité par les éditions de l'Etoile - S.A.R.L. au capital de 20 000 F - R.C. Seine 57 B 18 373 - Dépôt à la date de parution
Commission paritaire n° 22 354
Imprimé par P.P.I., 51, avenue Jean-Lolive, 93-Bagnolet - Le directeur de la publication : Jacques Doniol-Valcroze
PRINTED IN FRANCE

Nos derniers numéros :

236-237 (mars-avril 1972)

« A armes égales » :
l'idéologie politique bourgeoise à la télévision
Joris Ivens et Marceline Loridan :
La Révolution dans les studios en Chine
Politique et lutte idéologique de classes : Intervention 2
Jean-Louis Schefer : Sur le « Déluge universel » d'Uccello
Pascal Bonitzer et Serge Daney : L'écran du fantasme
Jean-Pierre Oudart : Le hors-champ de l'auteur

238-239 (mai-juin)

Luttes de classes sur
le front cinématographique en France
" Coup pour coup " " Tout va bien "
" Groupe Dziga-Vertov ", 1 " Luttes en Italie "
Le film historique : " Les Camisards "
P. Baudry : Figuratif, matériel, excrémentiel
P. Kané : " Sylvia Scarlett "

240 (juillet-août)

Le " Groupe Dziga-Vertov ", 2
" Vent d'Est " " Pravda "
La critique et " Tout va bien "
Les aventures de l'Idée, 1 (" Intolérance ")

241 (septembre-octobre)

Intervention à Avignon : "Cinéma et luttes de classe".
Jean-Louis Comolli : Quelle parole ? (Technique et idéologie, 6)
Pascal Kané : Sur deux films "progressistes",
(L'Affaire Mattei, La Classe ouvrière va au Paradis.)
Pierre Baudry : Les aventures de l'Idée *(Sur Intolerance, 2)*
D. Huillet et J. M. Straub : *Leçons d'histoire* (scénario d'après
"Les Affaires de M. Jules César" de Bertolt Brecht)

242-243 (novembre-décembre 72, janvier 73)

Quelles sont nos tâches sur le front culturel ?
Groupe Lou Sin :
Combattons le révisionnisme dans la culture
Avignon 72 :
Débat sur *En renvoyant le dieu de la peste*
Débat sur *Soyons tout*
Entretien avec Serge Le Péron